

كتابات
نقدية
117

وجهة النظر
في روايات الأصوات العربية
في مصر

د. محمد نجيب التلاوي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

المدينة العامة لقصور الثقافة



وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر

د. محمد نجيب التلاوي

ديسمبر

2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (117)

ديسمبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

رئيس مجلس الإدارة

د. فوزى فهمى

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

فكرى النقاش

كتاب نفحة

117

وجهة النظر في روايات الأصوات
العربية في مصر

د. محمد نجيب التلاوي

رئيس التحرير

د. مجدى توفيق

مدير التحرير

رضا العربى

سكرتير التحرير

نانسى سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

مقدمة

(وجهة النظر) منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، على الرغم من كثرة الدراسات التطبيقية الأوربية التي استعانت بـ (وجهة النظر) في وقت باكر من هذا القرن ، ويبدو أن البعض قد اعتقد أن (وجهة النظر) محض اصطلاح ، فغابت (وجهة النظر) عن دراساتنا اللهم إلا دراسة قصيرة للدكتورة إنجيل بطرس^(١) .. واكتفت فيها بتاريخ (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن في الأدب الإنجليزى .. ثم كان تطبيقها مجرد محاولة تفسيرية^(٢) لإبراز إمكانية استخدام (وجهة النظر) في النقد الثيقى. وكان علينا أن نتابع تطور (وجهة النظر) في النقد الأوربي بصفة عامة، ولاسيما بعد الدراسات النظرية العديدة للخطاب الروائى وبخاصة بعد الستينيات من هذا القرن، ولترصد بدائل المصطلح، وحجم إفادته للمسار الروائى....

ومن ناحية أخرى فـ (رواية الأصوات العربية) لم تحظ بدراسة نقدية مستقلة تبرز حجم تبعيتها لـ (ديستوفسكى) أو حجم استقلالها وخصوصيتها الإبداعية ، وهل كانت الممارسة الإبداعية العربية لرواية الأصوات مجرد بعث ديستوفسكى أو محض تجديد حدائى؟.

ومن هنا رأيت أن دراسة (رواية الأصوات العربية) أمر لازم

(١) الدراسة قلمت عام ١٩٨٢ ونشرت أولاً في (فصول) ثم أعيد طبعها في كتابها (دراسات في الرواية العربية) ١٩٨٧م / بداية من ص ٩٠ .

(٢) طبقت على روايات قليلة دونما رابط مقنع بين هذه الروايات على أى مستوى ... راجع ص ١١٣ من المرجع السابق .

ومهم، إلا أنني اقتصر في التطبيق على دراسة رواية الأصوات العربية في مصر - فقط - لكثرة ما وقعت عليه من روايات أصوات في الشام والمغرب العربي والكويت أيضا... وكانت الروايات المصرية قد بلغت عشرين روايات انفردت بالجانب التطبيقي من هذه الدراسة ، وتركت الروايات العربية الأخرى لي أو لغيري من الباحثين ليتم بها ما بدأته في هذا البحث.

وكان من الطبعي أن أستعين بـ (وجهة النظر) في التطبيق، لأن (وجهة النظر) بشقيها الفني والفكري هي التي ستمكننا من سبر عمق (رواية الأصوات)، ولأن (وجهة النظر) بشقيها تعلن عن التماسك والتناسب بين البعدين الفني والفكري معا وهو المعيار العلمي القياسي المحقق لـ (القيمة الجمالية) ولاكتشاف الخصوصية البنائية لرواية الأصوات . ورواية الأصوات لم تعد مشغولة بتأكيد الثوابت القيمة في المجتمع قدر تركيزها على إعادة توزيع الأضواء على الثوابت الصوتية المتباينة بين القيم الثابتة والأخرى المتحولة في المجتمع ، وهو أمر استتبع طريقة بنائية خاصة تنأى على البطولة الفردية والنهاية المحددة ...

ولما كانت (رواية الأصوات) تسعى لإثبات قدرة غيرية للروائي ، فكانت هي الأنسب للتطبيق مع (وجهة النظر) ، لأن القدرة الغيرية لاختفاء الروائي كانت الأساس الأول لطموحات (وجهة النظر) منذ مطلع هذا القرن، والتي تطورت مع تنظيرات وضعية الراوي والسادس في الدراسات النقدية الحديثة . وجاءت هذه الدراسة في قسمين ، أما القسم الأول فجاء مسبوقا بهذه المقدمة ، وعنى القسم الأول بالجانب النظري بأبعاده (لوجهة النظر) ثم للخصوصية البنائية (لرواية الأصوات) .

أما القسم الأخير فعنى بالجانب التطبيقي ، واعتمد على روايات -
مصادر الدراسة - الأصوات العربية في مصر ، وكانت الاستعانة بـ
(وجهة النظر) ، ولذلك بدأنا بالروائي ثم الراوى فالمرؤى له وأخيرا
الأصوات.....

وهذه الدراسة تتطلع إلى هدفين ، أما الأول فهو مقدم للنقاد من
أجل التعريف بالخصوصية البنائية لرواية الأصوات لمتابعتها نقديا ، ثم
للإغراء باستخدام (وجهة النظر) في النقد التطبيقي ، لأنها الأقدر على
سبر العمق الفنى والفكرى للعمل الروائى بصفة عامة . أما الطموح
الآخر فهو موجه لإغراء المبدعين العرب برواية الأصوات.

وهذه الدراسة تلقى بالأضواء الأولى على البناء الفنى لرواية
الأصوات العربية في مصر لأن عدد روايات الأصوات قليل ، ولذلك
نطمح في المزيد من هذه النوعية الروائية مع استثمار لإمكانات
التحديث ، لتطوير مسار الرواية العربية المعاصرة ، ولتعزيز تميزها
الإبداعي، قبل أن تفرق الرواية العربية في البنى السائبة أو الغموض
المفرط ، فنشكو مما يشكو منه الشعر والشعراء العرب الآن من القطيعة
القائمة بين المنتج الشعري وبين الملقين الذين يتقلص عددهم وينقص
الآن .

والله من وراء القصد .

د. محمد نجيب التلاوى

القسم الأول : البعد التنظيري

أولاً : وجهة النظر

مدخل :

كان الفن البدائي جميعا بطبيعته الفطرية، ولذلك انحسرت وجهة النظر في رؤية أحادية تعبر عن بعد جمعي في غيبة تنوع الفلسفات، وكبت الحريات وغيبة الأيديولوجيات. وصورة التعاون الجمعي من أجل الخير المناهض للشر هي الصورة الأليفة في الحكايات القديمة، كاليالي العربية ... وكان هذا التعاون نوع من تناصر الضعفاء، والإنسان البدائي كان في حاجة ماسة إليه إزاء قوى الطبيعة المهددة له بالجوع أو العطش أو القتل... وكان المسافرون قد تعاطفوا مع التاجر في حكاية اليالي (التاجر والجنى)... وكل مسافر يقدم خدمة للجنى ليفدى جزءا من التاجر. حتى تخلص التاجر (الإنسان الطيب) من قبضة الجنى (الشرير)، يتعاون جمعي فطري، جاء دونما ترتيب، استجابة لفطرة إنسانية خيرة...

وتمددت هذه الصورة في الروايات التقليدية الأولى، فكان البطل الخير يصارع قوى الشر، ودائما يتوج بانتصارات مبهرة ترضي فضول القارئ.. وتحقق أمنياته الخيالية ... وكانت صورة الراوي العالم بكل شيء هي الأنسب لشكل البطل الأورحد، في الخط المستقيم لسرد الأحداث في روايتي الشخصية والحدث - حسب التقسيمات القديمة لأدوين هوير .

وكان الروائي يتبنى وجهة نظر أحادية تنتصر للخير دائما في السروايات التقليدية الأولى التي تتحرك ببطء شديد لاسيما في ظل الأرستقراطية والطبقية الأوربية .

ولو أننا اتفقا على أن التعبير الفني ممارسة أيديولوجية بطريقة فنية ارتبطت بوضعية حضارية معينة ، لأمكننا أن نقدر مدى ارتباط التطور الروائي بالتطور الحضارى ، ولأمكننا أن نصور الدوافع الأساسية التى جسدت (هنرى جيمس Henry James) لتبنى (وجهة النظر) للعبور بفنية الأداء الروائى خطوة مهمة ... ولكن التساؤل الذى يفرض نفسه هنا هو : هل ارتبطت رغبة التجديد للأداء الروائى برغبة شخصية واجتهاد أحادى. أم ارتبطت بوضعية حضارية فى مطلع هذا القرن - فى أوروبا بالتحديد؟.

عندما قال المؤرخون بأن تحول المجتمع الأوروبى من الدكتاتورية والطبقية والإقطاع إلى الحرية وبرز الطبقة البرجوازية .. قد أثر بشكل مباشر على تطور فن الرواية بخاصة كانت قناعتنا كبيرة لوجود أدلة عملية كثيرة تبرز حجم ذلك التطور ومدى انفتاح الموضوعات الجديدة التى أثرت العمل الروائى.

ويحلّو للمؤرخين^(١) — (وجهة النظر) وللمتحدثين عن رواية (الأصوات) أن يعيدوا التفسير للتطور الروائى عبر وجهة النظر وعبر رواية الأصوات من خلال وضعية حضارية وأيديولوجية محددة، فيقولون: بأنه فى ظل السلطات الدكتاتورية كان الراوى العارف بكل

(١) راجع:

- الخطاب الروائى، لياحسين
- الراوى: للوقع والشكل، ليمى العيد.
- تحليل الخطاب الروائى، لسعيد يقطين... وجميعهم ربطوا بين وجهة النظر وبين الوضعية الحضارية والسياسية بشكل مباشر.

شئ، والمستحكم في كل شئ في الرواية قد ترادف عن قصد أو غير قصد مع الوضعية الطبقة والدكتاتورية التي أعلنت الصوت الأوحى في الحكم ...

ولما زالت الطبقة والدكتاتورية ، تنسم الأوريون نسائم الحرية، وكان من الطبيعي أن تقلص سلطة الراوى العارف بكل شئ لتتناسب مع الوضع الجديد المقعم بالحرية والديمقراطية التي تسمح بالرأى والرأى الآخر، ومن ثم فالبحت عن وسائل فنية بديلة لإخفاء الراوى / المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور ، فإذا بالبطولة الفردية تحظى ، وتستبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف .. وذاب صوت الروائى العارف بكل شئ تحت وطأة وسخونة الموقف أو البطولة الجمعية أو تفاعل الأصوات .

وتكرر (بمعنى العيد) هذا التفسير بصوغ آخر فنقول " إن القول السردى يكتسب فنية بديمقراطيته، أى بالفتح موقع الراوى على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمنى، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسى عميق قوامه حرية النطق والتعبير^(١).

وإذا كنت أتفق مع التفسير الأول القائل بأن ازدهار الطبقة البرجوازية على تطور فن الرواية بصفة عامة، إلا أننى لا أتفق مع التفسير الآخر الذى يربط نشأة (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) بوضعية

(١) الراوى الموقع والشكل/ يعنى العدد؟ ١١-١٢

أيديولوجية وتاريخية معينة لأكثر من سبب...

وأول هذه الأسباب أن فكرة التمرد على الراوى العارف بكل شيء فكرة قديمة جديدة ولم يستبها (هنرى جيمس) للمرة الأولى فلقد سبق إليها - منذ أرسطو* وأفلاطون في عرض الحديث النظرى لتأسيس الفروق بين الأنواع الأدبية لاسيما بين الدراما والملحمة - آنذاك - فتعرضا لفكرة التميز بين منطوق الراوى ومنطوق الأصوات ، وقد امتدح أرسطو اختفاء الراوى بسبب الأصوات . على الرغم من الانتماء إلى المجتمع الطبقي الحاد آنذاك .

وثانى هذه الأسباب أن (هنرى جيمس) قد سبقته - تاريخيا - مساحة كبيرة للحرية كانت كافية لاستببات (وجهة النظر) في فترة مبكرة قبله .

وثالث هذه الأسباب أن (ديستوفسكى) مبدع رواية الأصوات قد اختفى وأتاح لأصواته الظهور ولم يكن في مجتمع يسمح بمسافة الحرية اللازمة لمثل هذا التنفس الفنى الحر^(١) ومع محاذير قبضة الالتزام التى استببت في المجتمع الروسى.

ورابع هذه الأسباب يتصل بثالثها وهو ظهور البدايات الرائدة لرواية الأصوات العربية في مصر في فترة الستينيات (حكم الفرد) حيث كتب

* .. وكان أرسطو يمدح القصة الموممية التى لا يتدخل الراوى أو الشاعر في عرض أحداثها إلا نادراً.

(١) من المفروض أن النظام الرأسمالى هو المستبب للطبيعى لرواية الأصوات، لأنه المناخ الملهم لاستقلالية العوامل الذاتية المصادمة في طموحاتها. والتناقض والتضاد سمتان أساسيتان من سمات الرأسمالية، لأنها مشلوبة بقوة إلى الواقع الملمع بالتناقضات ومثل هذا التناقض هو المولد الطبيعى للحوار والأصوات وعلى الرغم من هذا حاز ديستوفسكى الشرقى على زيادة رواية الأصوات.

(فتحي غسانم) رباعيته (الرجل الذي فقد ظله) ، وكتب نجيب محفوظ روايته (ميرamar) ورواية الأصوات نموذج مثالي لتنفس الحرية واستثمارها للرأى والرأى الآخر .

إذن فربط (وجهة النظر) بوضعية تاريخية محددة أمر فيه مراجعة، وربط حرية الراوى وحجم اختفائه بمنظور اختفاء السلطة الدكتاتورية حكم فيه كثير من الإنسقاط وقليل من الإنصاف، لاسيما في غيبة الأدلة الفنية ، بل إن الممارسة الإبداعية للفن الروائى عند (ديستوفسكى) وعند بعض الروائيين العرب تثبت المعنى المضاد. ومعنى ذلك أن (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) لا تمثل رغبة جماعية وأيديولوجية بصفة عامة ، وإنما تمثل رغبة لتطوير فن ارتفع هنا فوق الارتباط المباشر بوضعية تاريخية محددة ، أو الارتباط بفترة حضارية بعينها، لأن الفكرة وجدت عند أرسطو ثم تبناها (فلوير ١٨٥٠) ونفذها بطريقه نظرية وعملية (هنرى جيمس)[#]. إذن فهذا التطوير فى الأداء الروائى يمثل رغبة وطموحاً فنياً ارتفع فوق التقسيمات الجغرافية والحدود التاريخية ، وجاء هذا الطموح مع (وجهة النظر) لهدف محدد وهو محاولة تجاوز سلطة المؤلف / الراوى لتطوير السرد الروائى وإذا كان (هنرى جيمس) قد بلور المصطلح فى بداية هذا القرن فهذا لايعنى أن السنوات السابقة عليه كانت خالية من الحرية أو أن السنوات التالية بعده بقليل قد تميزت فيها ممارسات الحرية.

[#] وجاء بعد (هنرى جيمس) مجموعة كبيرة من النقاد طوروا المصطلح ووسائله التنبؤية، كما سنعرض له فى هذا الجزء

المصطلح :

يستمد مصطلح (وجهة النظر) أهميته من قدرته على امتصاص الرحيق البنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي ، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفي للبعد الفكرى .. ولا تعنى بأدلة الفكر الروائي وقولته بالتأويل والاسقاط ... ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الزوائى لتفرق فى تفاصيل الراوى والمروى له فقط .. وإنما تعنى دراسة (وجهة النظر) بالمعدين الفنى والفكرى معا .

وعلىنا أن نعرف - بداية - بأن مصطلح (وجهة النظر Point of view)^(١) قد ارتبط - فى بدايته - ارتباطا مباشرا بناحية فنية بحته ولاسيما عند مؤصل هذا المصطلح (هنرى جيمس) الذى طالب وسعى إلى إخفاء صورة المؤلف العارف بكل شيء، وتطلع إلى إخفاء المؤلف الراوى .. وأصبح هذا التوجه منذ (هنرى جيمس) هو مقياس الجودة الإبداعية فى التجربة الروائية .

إلا أن هذا المصطلح (وجهة النظر) قد حمل ضعفه معه منذ مولده، لأن (هنرى جيمس) لم يحدد هويته بدقة فانفتح على الفنية السردية أولا سعيا لإخفاء صورة الراوى العارف بكل شيء والمتحكم فى كل شيء...

(١) (وجهة النظر) هى الترجمة المباشرة إن لم تكن حرفية، ود. إنجيل بطرس تقترح ترجمة المصطلح بـ (زاوية الرؤية)، وترجمتها تعبر عن فهم فى جزئية من دلالة المصطلح، وهذا ما جعل هذه الترجمة مازالت حبيسة، فى حين انطلقت (وجهة النظر) بشكل أسرع.

ثم انفتح على الناحية الفكرية آخرا ... ولما زادت العناية منذ الستينات بتقنيات السرد الروائي أصبح مصطلح (وجهة النظر) في جانيه الفنى عرضة للانتقاد والتطوير والتبديل أو - إن شئت - الإزاحة، على الرغم من انتشار وتمكن (وجهة النظر) فى النقداات الأنجلو - أمريكية بصفة عامة .

وكان (هنرى جيمس) قد خطا خطواته الأولى لإزاحة الروائي العالم[#] بكل شىء عندما عمد إلى وضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصيات... ثم تابعت تشكيلات السرد تبعا لموقع الراوى... حتى وصل الأمر حد النداء بمسرحة الأحداث الروائية حتى يتمكن المتلقى من رؤية الحدث الروائى فى مدى تخيله بمحجمه الطيعى كما يعكس على وعى الشخصية الروائية، ومن ثم يصبح المتلقى أمام الحدث الروائى بدون واسطة اللهم إلا واسطة الكلمات التى تساعد على نحت الحدث فى البعد التخيلى للمتلقى ...

وقد طبق (هنرى جيمس) هذه المحاولة فى روايته (السفراء The Ambassadors فى ١٩٠٣)^(١). ثم توافد الروائيون بعده على الحد من سلطة الراوى كل بطريقته ، فـ (جوزيف كونراد) استخدم أسلوب (شهود العيان) ثم برز تيار الوعى الذى تأبى على المنطق الخارجى

[#] الروائى العالم بكل شىء يعيد إلى الأذهان ردة إندامية تذكرنا بلمور الشاعر للحمى الذى يجمع بين الإبداع الخيالى والمرجمة التاريخية معا..

(١) فى تلك الرواية لا نجد الأحداث مقلعة من وجهة نظر شخصية واحدة فقط وإنما من خلال شخصيات، فالسفير الأول (ستريلر) ووعيه أصبح الموضوع الرئيسى للرواية، ووجوده لا يعنى أنه استأثر بالأحداث والشخصيات، وفى هذه الرواية تخلص (هنرى جيمس) أيضا من العظات الاسطردية.

بتسلسله المنطقي وأعلن استخدام المنطق الداخلي .

ومنذ الستينيات وقد تسابق عدد من الدارسين إلى تقديم بدائل اصطلاحية لـ (وجهة النظر) مثل (التحفيز / التعبير / حصر المجال / الرؤية السردية....) وكثرت المصطلحات بسبب ميولة تقنيات السرد الروائي من ناحية، وبسبب القياسات الجزئية من ناحية أخرى، حتى أن بعض السقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائي بعينه مما جعل الاستقراء ناقصا .

وجاءت معاجنا العربية لترصد مضمون (وجهة النظر) في بعده الفني والفكري. وإذا أعرض لما جاء في معاجنا عن المصطلح فذلك لنساعد على تحديد ماهية المصطلح ثم نحدد ماهيته بدقة عبر استكشاف المصطلح في بعض المعاجم الإنجليزية، لأن هذا التحديد سيحدد بدوره الأطر الأساسية لمسار البحث التطبيقي لاحقا.

أ - ذكر (سعيد علوش) أن وجهة النظر:

١- طريقة يستعملها المرسل لتوزيع القراءة التي يقوم بها المتلقى

للقصة في مجموعها، أو انطلاقا من أجزائها فقط .

٢- موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما .

٣- تعنى الوجدان المنطلق الذي يتوجه به القص نحو القارئ، وتتم

(وجهة النظر) عبر ثلاثة مواقف :

- رواية الراوي بضمير المتكلم .

- رواية من منظور إحدى الشخصيات .

- رواية من زاوية العلم بالأشياء^(١).

ومن الواضح أنه أشار إلى البعدين الفكرى والفنى ، إلا أن التفصيل للمعطى الفنى جاء تقليديا ومحدودا للغاية

ب - أما (مجدى وهبه) فقال:

وجهة النظر - Narrator's point of view يراد به الموقف الفلسفى الذى يتخذه مؤلف أثر أدبي، أو نظراته الفكرية والعاطفية للأمور ، ويراد بهذا المصطلح فى القصة والرواية بخاصة ذلك الوجدان أو العقل الذى ترشح من خلاله أحداث القصة ... وذلك السراوى أو تلك النظرة التى يستتر بها هى ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر :

- إما أن يحكيها الراوى بضمير المتكلم على أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.

- وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث ...

- وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيبا عليما بكل شيء .

ونفهم من معاجنا العربية حرصهم على ازدواجية الغاية من وجهة النظر حيث (البناء السردى والموقف الفكرى...) إلا أن الإشارة إلى طرق ثلاث تؤطر البناء الفنى لوجهة النظر تأطيرا تقليديا أمر فيه مراجعة ونفهم أيضا أن معاجنا العربية اعتمدت اعتمادا مباشرا على المعاجم الأوروبية الخاصة بالمصطلحات الأدبية والنقدية ولاسيما (Current literary terms).

(١) معجم المصطلحات الأدبية للماصرة/ د. سعيد علوش/ ٢٢١.

(2) Current literary terms, p.228

وإذا كان (هنرى جيمس) قد نظر وطبق لمصطلحه (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن، فإن التطوير لتقنيات السرد الروائي والوسائل العديدة لتتبع إخفاء الراوى قد أوجدت - بدورها - مساحات كبيرة من الخلاف بين (هنرى جيمس) وغيره من النقاد اللاحقين ، فمنهم من وافقه وزاد رقعة التنظير... ومنهم من خالفه ووصل حد اقتراح مصطلح بديل، لاسيما مع النقاد الذين عنوا بالتنظير لتقنيات السرد الروائي بداية من الستينيات، بينما كان بعض المعارضين يرفضون فحوى (وجهة النظر) بسبب ردة في مفهوم السرد الروائي المعتر بإعلاء (الأنا) وهو الروائي العارف بكل شيء. ومع المؤيدين والمعارضين نتوقف لتسجل مراحل تطور المصطلح ومدى ثباته وتحركاته ... وذلك قبل الاستعانة به في دراسة رواية الأصوات .

أ - المؤيدون لوجهة النظر :

فجر مصطلح وجهة النظر إشكالية فنية ، لأن التفكير في إخفاء الراوى أو المؤلف العارف بكل شيء كانت خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسى يرسى دعائم الراوى العارف بكل شيء ، أو يرسى صورة الدكتاتورية السردية التى توازت - على نحو ما - مع دكتاتورية طبقية فى المجتمع الأوروبى قد صاحبت الخطوات الوليدة لفن الرواية.. واستمرت هذه الصورة السردية لأكثر من قرنين وكانت هى الطريقة الأليفة فى السرد الروائى عبر الأنا أو الـ هو ... وكلاهما وقع فى يد الراوى أو المؤلف العارف بكل شيء ثم علا معه صوت المتولوج

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كان لابد أن نلتقى بمؤيدين ومعارضين لوجهة النظر التي نظر لها (هنرى جيمس) . أما المؤيدون فمنهم من طور التنظير وأضاف إليه - لاسيما وأن (وجهة النظر) اتسعت لهذه التنظيرات - ومن هؤلاء نذكر (بيرسى لوبوك / فريدى مان / فيليب استيفك) ... بينما انفرد (وارين - يتسن) بالتطبيق النقدي .

بيرسى لوبوك :

ويتميز (لوبوك) بكتابه (صناعة الرواية) الذى قدم فيه نظرة نقدية جادة تبحث عن وسائل لتمييز فن الرواية عن روايات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، لاسيما وأن فن الرواية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر قد تطلع إلى غاية أخلاقية وليس إلى غاية أدبية الكتابة ، فزادت العناية بالفكر التجريدى على حساب فنية الأداء الروائى .

ولما كانت وجهة النظر تسعى لإعادة إنتاج البعد الفكرى عبر تطوير سرردى يسعى لإخفاء الراوى أو المؤلف ... فكان من الطبيعى أن يتفق (لوبوك) مع (هنرى جيمس) فى غاية التجديد، فعزز (لوبوك) رأى (هنرى جيمس) وقال بأن ظهور المؤلف العارف بكل شيء "إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بسبب وجوده وظهوره فى السرد، وهو لكى يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر"^(١) ثم تحدث (لوبوك) عن وجهة النظر من خلال تحديد علاقة الراوى بقصته ، وركز على أهمية الدراما الخالصة فى غية هيمنة الراوى، كما ركز على الراوى المسرح الذى يتم التقديم من خلاله وهو فى

(١) صناعة الرواية / بروس لوبوك/ ترجمة عبد الستار جواد/ ٤٢

موقعه المركزي أو المحوري .

وكانت فكرة (المسرحية)[#] قد نادى بها (فلوبير) - صاحب الرواية اللواتقية - ثم تبناها (هنري جيمس) وربما قد استقى جذورها من (فلوبير) بعد الاطلاع على مراسلاته التي تحدث فيها عن الراوى الذى يجب أن يكون فى عمله^(٢).... وكان أهم ما اشتغره (لوبوك) من تنظيم (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض Showing والسرد Telling.

فريدى مان: (Norman Friedman)

جاء بعد (بيرسى لوبوك) بثلاثين عاما ليعيد الحماس إلى (وجهة النظر) وردد أن استبعاد الراوى العارف بكل شيء سيزيد العمل الروائى وضوحا وقوة.. ثم بدأ التصنيف لموقع الراوى وحدد النتيجة المترتبة على موقعه ومكانه من السرد فقال " .. الراوى صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدام ضمير المتكلم يوازى أنا الشاهد على الأحداث الروائية.. وتعدد الرواة (رواية الأصوات) يعنى المعرفة المتعددة، بينما الراوى الواحد يعنى المعرفة الأحادية.. بينما النمط الدرامى يسمح بتقديم الأفعال والأقوال" ثم جاء (رؤسم كيون) وأضاف فكرة (الكاميرا) وقصد بما تقدم شريحة حياتية دونما اختيار أو تنظيم .
فيليب ستيفك :

عزز أهمية (وجهة النظر) وقال بشكل مباشر " من الواجب أن

[#] تعد دعوة أرسطو أقدم محاولة فى هذا الاتجاه عندما كان يتحدث (هوميروس) عندما لا يدخل الراوى أو الشاعر فى الأحداث إلا نادرا ويترك العرض للشخصيات
(٢) تفصيلا: راجع

J.W.Beach. The method of henry James/New Haven.1918.P.56-71

نعترف بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف على إدراكنا لوجهة النظر"^(١) إلا أن (استيفك) تحفظ على انفتاح دلالة المصطلح وإمكانية حمله لدلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية ، وهو نفسه الاعتراض الذى انطلق منه المعارضون الذين بحثوا عن مصطلحات بديلة تحسم هذا الانفتاح الدلالي لمصطلح (وجهة النظر) .

وارين بيتش:

وهو من المؤيدين لـ (هنرى جيمس) فى (وجهة النظر) وقد قام بدور الشارح لوجهة النظر. وزاد بدوره التطبيقى لوجهة النظر على أعمال (هنرى جيمس) الروائية^(٢).

ومن الملاحظ هنا أن المؤيدين لـ (هنرى جيمس) قد قاموا بدور الشارح وبعضهم نظر لوضعية الراوى التقليدى ثم لوضعية الراوى غير العالم بكل شىء حتى حدود نداء (وجهة النظر) باخفاء المؤلف أو الراوى بوسيلة من الوسائل الفنية كتعدد الأصوات أو الكاميرا أو زيادة المسرحية. إلا أن المؤيدين لـ (هنرى جيمس) لم يقدموا مصطلحات بديلة لـ (وجهة النظر) كالمعارضين الذين سنلتقى بهم لاحقا ، هذا على الرغم من نقد بعض المؤيدين للانفتاح الدلالي لوجهة النظر كما قال بذلك (ستيفك) .

ب - المعارضون لوجهة النظر :

ويرى أصحاب الاتجاه المعارض الأهمية الفنية اللازمة لوجود المؤلف

(١) راجع كتاب: دراسات فى الرواية العربية/ص ٩٣

2-J.W.Beach. The method of henry James/New Haven.1918.P.50-70

العارف بكل شيء، أو الراوى العارف بكل شيء ويبررون أهمية تواجده
تبريرا فنيا، وتأتى (كاثلين تيلتسون)[#] في مقدمه المعارضين بأسلوب
علمي. فهي تدافع عن الراوى العالم بكل شيء، ورأت أن وجوده هو
"أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي
الأكثر رقة.. ومن بين المكاسب التي يمكن أن يحققها الراوى أنه يمنح
صوته لتلك الشخصيات التي لاصوت لها.. ويضيف بعدا إضافيا للرواية
التي تقدم صورة الماضي.. وهو يصل الماضي بالحاضر فيتذكر ويقارن
ويتأمل ويصبح الصوت منظورا جديدا أو بعدا جديدا للرواية"^(١).

وكان "الدوس هكسلي" و "فورستر" قد سبقا (كاثلين) وسجلا
اعتراضهما في وقت باكر وبهنا هنا رأى "فورستر" الذي عبر عن
انفعاله إزاء النقلة النوعية في السرد عبر (وجهة النظر) فقال عن وجهة
النظر "إنها مجرد ناحية فنية تافهة ، لأن الميزة الأساسية التي يتمتع بها
الروائي هي المعرفة التي لا يعوقها عائق ... وأنه ينبغي أن يمتلك ناصية
جميع أسرار الحياة ، وأنه يجب ألا يحرم هذا الامتياز"^(٢).

والحقيقة أن رأى (كاثلين) يثير استفسارات يجب إيضا حلها فيما يخص
وجود الراوى العالم بكل شيء.. لأن وجوده المسيطر على الإبداع
الروائي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر يعد سلبية ولا بد من البحث
عن البدائل للتطوير .. وكانت (وجهة النظر) . لكن القول باختفاء

[#] أستاذة الأدب الإنجليزي في واحدة من جامعات لندن، وجاء اعتراضها في محاضرة لها بعنوان
(الحكاية وحاكها) وذلك في عام ١٩٥٩.

^(١) ترجمة النص عن د. إنجيل بطرس/ دراسات في الرواية العربية/ ١٠٢.

^(٢) السابق/ ١٠٢

الراوي لايعنى أن هذا التطوير هو الأنسب دائما للإبداع الروائي . فعلى الرغم من أن هذا الاختفاء للراوي يعد تطورا فنيا في الأداء السردي إلا أن هناك بعض التجارب الروائية تستدعى وجود الراوي العارف بكل شيء، والحاجة إلى الراوي العارف بكل شيء وإلى المؤلف العالم بكل شيء لم تنتف بعد، وهناك بعض التجارب الروائية تستدعى وجودها ، بل إن بعض روايات (تيار الوعي) - المتطورة نسيا - تستدعيها، لاسيما عندما تعرض الشخصية المحورية نفسها عرضا داخليا أكثر منه خارجيا.... أو تلك الروايات التي تسلم قيادة العرض للراوي فيركز على الأبعاد الداخلية ثم الخارجية للشخصية المحورية .

والعرض بـ (الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد ، لأن (الأنا) عارفة بكل شيء عن نفسها، فهي صورة غير مباشرة للراوي العارف بكل شيء، ثم إن هذه (الأنا) في العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها بينما العرض بـ (هو) يجعلنا خارجا دائما^(١).

بدائل المصطلح :

مع نهاية الخمسينات وبداية الستينيات ثم السبعينيات زادت العناية بدراسة تقنيات السرد الروائي والخطاب الروائي زيادة اتبعها كم غير

(١) والراوي يطلق عليه أحيانا "وجهة النظر Point of view" لأنه للمبر المباشر عن رؤية الكاتب أزاء ما يرويّه من أحداث، وهو المحور لزاوية الرؤية.

قليل من التطير، لإحصاء أوضاع الراوى ووسائل السرد والخطاب، وكان من الطبعي أن تلقى هذه التطيرات مع مصطلح (وجهة النظر) في بعده الفني بخاصة، الأمر الذى دفع بعض النقاد والمنظرين إلى نقد مصطلح (وجهة النظر) وتسديد ثغراته بمصطلح آخر يرى فيه فائدة أكثر دقة وتوصلا مع تطور تقنيات السرد الروائي.

وأحاول هنا التمثيل ببعض هذه المحاولات لنرى بدائل مصطلح (وجهة النظر)، ولنكتشف مظاهر القصور التى وجهت لوجهة النظر أو مظاهر القصور التى يمكن أن تسدد للمصطلحات البديلة ..

وكان الدارسون قد تحركوا فى فلك الراوى وموقعه، ثم المروى له، وبعض الدارسين قد فصل القول فى وضعية الراوى وتشكيلاته، والبعض الآخر لم يكف بالتطير والقياس المستخلص من نصوص روائية بعينها، وإنما اقترح مصطلحات رآها بديلة عن (وجهة النظر). ومع هؤلاء نتوقف للتمثيل والإحصاء التقريبي الموجز[#].

ويطالعنا القرنسى (هوجان بويون) وقد لخص وجهة النظر فى رؤية محددة اعتمادا على علم النفس، وهنا اكتسب تقسيمه مذاقا خاصا يتمتع بالشمولية والإيجاز فقال :

- الرؤية مع - الرؤية من الخلف - الرؤية من الخارج
ولم يقدم مصطلحا بديلا عن (وجهة النظر).

[#] هناك عدد من الباحثين قد سبق إلى ترجمة أعمال هؤلاء النقاد، وهنا بعض الدارسين قد ضمنوا أجزاء من هذه المسيرة فى بحوثهم، ولذلك لن نوسع إلا بالقادر الذى ينصل بوجهة النظر بشكل مباشر، وقد استعنت هنا بمجهود الباحثين (باحثين، وسعيد يقطين).

وفي عام ١٩٤٣ نلتقى بمحاولة لـ كلينث بروكس Cleanth Brooks وروبرت وارن Robert pens Warren وقد فصلا القول في تحديد أربعة نماذج داخلية وخارجية واقترحا في وقت باكر (بؤرة السرد). وفي ١٩٥٥ كانت محاولة محدودة للألمان (ستانزيل F.K. Stanzel) وتحدث عن ثلاثة أنواع (مؤلف بمعرفة كلية / السارد المشارك/ المسرود بضمير الغائب) والجديد عنده كان حديثه عن المنطقة الوسطية التي يتواصل فيها الراوى والمروى له ، وقد اغتسم بعض الباحثين بعده الفكرة وتطورت في بحوث عن (المروى له) مثل بحوث (لينفلت / بول ريكو / بريتل روميير ١٩٦٢).

وفي بداية الستينيات للتقى بأول محاولة بحثية متميزة في هذا المجال، وأعنى محاولة (بوٲ) [#] الذي قدم دراستين في هذا المجال وهما (النقد السروائى من وجهة نظر بلاغية) و (وجهة النظر والمسافة)، وفي هذه الدراسة الأخيرة عرض لأنواع السرد ليحدد درجة الوعى عند الراوى (بأنواعه ومواقعه)، ثم بحث في العلاقة بين العناصر والأحداث وصلتها بالقسم الأخلاقية والأحكام الثقافية والجمالية أو الفيزيقية وهو ماقصده بالمسافة...

وقد شغل بالكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقارئ، وقسم تواجد الراوى إلى :

- الكاتب (الراوى) الضمنى .
- الراوى غير المسرح .
- الراوى المسرح .

[#] هو (واين بوٲ Wayne Booth) ١٩٦١.

وأهم ما قدمه (بوث) نقده لـ(هنرى جيمس) فى (وجهة النظر) حيث عاب عليه اعتماده على الضمير كوسيلة لتمييز مستويات السرد، وقال بأن الضمير ليس معيارا دقيقا لتحديد وجهة النظر، لتوازى الضمائر وتداخلها أثناء التنفيذ السردى. وكان (بوث) نخباً فى هذا الاعتراض، ولكن (بوث) - على الرغم من جهوده - إلا أنه دار فى فلك (وجهة النظر) ولم يقدم مصطلحاً بديلاً. واكتفى بمحدثه عن موقع الراوى من وجهة نظر صوتية، فقسّمه أيضاً إلى :

-الراوى الراصد

-الراوى المشارك فى الأحداث .

-الراوى العاكس للأحداث .

وهو تقسيم قد سبق إليه ولم يقدم جديداً ، وتلاحظ أنه غير شامل وغير كاف لإحصاء موقع الراوى كصوت .

وفى سنة ١٩٦٦/١٩٦٧ جاء (تودوروف Tzvetan Todorov) بدراسة متميزة لأنه أفاد من اللسانيات بشكل مباشر ، وقد حجم دور (وجهة النظر) التى قدمها (هنرى جيمس) وعدها طريقة من طرق الحكى ، واعتبر أن جهات الحكى الدالة على وجهة النظر هى الطريقة التى بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوى .

ونلاحظ هنا أن تحجيم (وجهة النظر) لم يكن فى موضعه الحقيقى لأن (وجهة النظر) ليست مجرد طريقة من طرق الحكى تحفل باختفاء الراوى، ولو كانت كذلك لما أثارت النقاش والاختصاص حولها .. وإنما هى بداية الفتح لتطوير الأداء الفنى للرواية، الذى يبدأ من تجاوز الروائى العارف بكل شيء .. وانتهاء بشكول تقنيات السرد الروائى اللاحقة ،

فضلا عن وجود بعد فكرى آخر لوجهة النظر مما يرفعها إلى ألقا أكبر من أن تكون مجرد طريقة للحكى، كما رأى (تودوروف). ويبدو أن التقليل من شأن (وجهة النظر) عند (تودوروف) لم يدفعه لإطلاق مصطلح بديل إذ يبدو أنه لم يقتنع به كمصطلح واكفى بأنه مجرد طريقة من طرائق الحكى - وهو غير منصف فى ذلك.

وفى السبعينات نلتقى بالروسى (أوسبىسكى) وهو صوت تنظيرى متميز لأنه استطاع وسط زخم التنظيرات وزحامها أن يعنى بأهم نقطة تنطلق منها السرديات وموقع الراوى، وهى العناية بالمؤلف.. فهو يتناول وجهة النظر من خلال موقع المؤلف، وهو أمر تجاهله كثير من النقاد تحت بريق التقسيمات الفرعية المتنوعة لوسائل السرد ووضعىة الراوى والأصوات الروائية داخل النص.

استطاع (أوسبىسكى) من خلال (بويطيقا التوليف)^(١) أن يحدد نمذجة الممكنات التوليفية من خلال موقع المؤلف[#] وحدد ذلك فى مستويات أربعة :

- المستوى الأيدىولوجى .

- المستوى التعبيرى .

- المستوى المكافئ - الزمانى .

- المستوى السيكولوجى^(١).

^(١) البويطيقا: علم لادى به الشكلايون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى (جوراجيت) أن البويطيقا نظرية عامة للأشكال الأدبية.

[#] التمسق مع (أوسبىسكى) فى أهمية الانطلاق من الكاتب (ساندرو بيريودى) فى مقال له بعنوان (السرديات وقضية الكاتب) حيث قال: (إن الكاتب هو مصدر كل تثير كلما كان نوعه، وأنه هو الموظف للراوى والمثير لغايات محددة وخاصة

^(١) يمكن الرجوع إلى التفصيلات لهذه المستويات فى كتاب (تحليل الخطاب الروالى) ص ٢٩٤.

ومن خلال هذه المستويات يتحدث بالتفصيل عن وجهة النظر من الخارج والداخل.

ونقتع هنا بالمنطلق البحثي لأوسنسكى لأنه الوحيد الذى التعلق من نقطة الثبات الجوهرية والفنية ممثلة فى المؤلف - الذى لا يمكن تجاهله - ولو على نحو تخيلى. وأوشك الباحث على الاستعانة بالمنظور النقدى لأوسنسكى فى الدراسة التطبيقية لرواية الأصوات، إلا أننى لاحظت أن أكثر روايات الأصوات تنطلق من افتراض اختفاء المؤلف بشكل يجوهر الأصوات، ويهملش الراوى / المؤلف، ومن ثم نستطيع أن نكتشف هنا أن تقسيمات (أوسنسكى) يمكن استثمارها بشكل محدود.

أما (جيرار جينيت G. Genette) فهو من أهم الدارسين والمنظرين فى هذا المجال، ليس فقط لأنه جاء بتقسيمات جديدة لمستوى المقامات السردية، وإنما يستمد أهميته من معارضته وانتقاده لمصطلح (وجهة النظر) ثم افتراضه لمصطلح بديل. وقد ذكر (جينيت) أن مصطلح (وجهة النظر) غير دقيق ... وقال : "بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نموذج للمقامات السردية، لكن أن نخلط بينهما تحت اسم (وجهة النظر) فهذا شيء لا يمكن قبوله"^(٢).

ورأى (جينيت) فى هذا الاعتراض مسوغا لوضع مصطلح بديل فقال بمصطلح (التبثير أو التركيز Focalization) ويرى أنه أكثر تجريدا وأبعد عن الجانب البصرى، وبناء عليه قسم التبثير إلى :
-التبثير الصفري (اللاتبثير) - ويتوافر فى البناء التقليدى.

(٢) السابق / ٢٩٧

- التثيير الداخلي (ثابتا كان أو متحركا) .

- التثيير الخارجي (لانتعرف فيه على دواخل الشخصية).

واستطاع (جينيت) أن يميز بين الصيغة والصوت[#]، وكما استبعد مصطلح (وجهة النظر) فإنه استبعد مصطلح (الرؤية) أيضا لأسباب ضعيفة ، وليفصح المجال لمصطلحه (التثيير)

إلا أن مصطلح (التثيير) قد وجد نقدا وانتقادات متنوعة أهمها ما وجهته (ميك بال) إلى جينيت وقالت بأن المصطلح (التثيير) لم يقدم له تعريفا مستقلا وأن المستوى الأول والثاني (اللاتثيير/ التثيير الداخلي) هو نفسه ما قال به (جورج بلان) في مصطلحه (حصر المجال)، ثم إن المستويين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردي .

ومثل هذه الانتقادات جعلت (جينيت) يعيد النظر في مصطلحه ١٩٨٣ وقدم التحديد في كتابه اللاحق (خطاب الحكى الجديد) وحدد أن المبتسر هو الراوى / الكاتب ، وأن المبتار هو الحكى ذاته ، وأن التثيير كحصر المجال يعنى باختيار الإخبار السردي على المستويين الخارجي والداخلي .

ومن خلال الاستعراض السابق نلاحظ أن العناية بتطوير السرد الروائي وتحديد موقع الراوى من زوايا نظر مختلفة، أحدثت فروقا بين المنظرين، فمنهم من نظر من خلال الداخل والخارج ، ومنهم من ربط التقسيمات بمستويات تعبير أيديولوجية ومنهم من ربط تقسيمه بعلم النفس فقط....

[#] الرويات عنده في المرتبة الثانية بعد الصيغة.

ومن ناحية أخرى فإننا التقينا بمصطلحات بديلة عن وجهة النظر
تتردد ذكرها وهي (حصر المجال / الرؤية / بؤرة السرد / التحفيز /
التبئير). أما مصطلح (حصر المجال) الذى قال به (جورج بلان) فهو
يعوازى مع الجزء الأكبر من (التبئير) الذى قال به (جينيت). ومصطلح
(الرؤية) قد جاء أولا فى تقسيمات (تودوروف) عندما قال بالرؤية من
الخلف والرؤية من الخارج ... ثم جاء الباحث (سعيد يقطين) ليستحسن
(الرؤية)^(١) بدلا من (وجهة النظر) .

إلا أننى لا أتفق معه لأكثر من سبب: أولا لأنه لا توجد دوافع قوية
للاستبدال، وثانيا لأن (الرؤية) تشير إلى نظرة أحادية فى مقابل الدلالة
المتشعبة لـ (وجهة النظر)، وثالثا لأن (سعيد يقطين) قد ربط المصطلح
بالرواى فقط، والرواى أحد وسائل الرواى فى السرد ، بينما يتمدد
مصطلح (وجهة النظر) لأبعد من تحديد مكان الرواى ، لأنه يعتمد على
البعد الفكرى بالإضافة إلى البعد المعنوى ومكان الرواى نفسه .

أما مصطلح (التحفيز - وهو بالألمانية - Motivation فهو يقترب
من الإنشاء Compostion ومن ثم فهو يتسع ليشتمل على الإنشاء
النبوى والسردى مع البنى الداخلية ، وهو ينطوى على منهج سردى
يعنى بـ (التلرج / سرعة السير / حسن التقسيم) وكلما زاد التحفيز

(١) كانت د. إنجيل بطرس قد رأت أن يعرجم مصطلح (point of) بـ (زواوية الرؤية)، وهذا
اجتهاد قائم على فهم دقيق للأبعاد الفنية للمصطلح.
أما التراح (سعيد يقطين) بـ (الرؤية) فهذا لم يكن ترجمة وإنما هو مصطلح بديل عليه بعض
المصطلحات التى ستفصل فيها القول لاحقا فى هذا البحث.

بتوهم الواقع كلما زادت وظيفته الجمالية^(١).

ويلاحظ الباحث أن مصطلح (التحفيز) يتشابه في الغاية الفنية مع (وجهة النظر) وكلاهما يتطلع إلى تجديد ملامح السرد الروائي ، لكن لكل مصطلح وسائله ورؤاه في التطوير، فالتحفيز يرى وسائله في (التدرج / حسن التقسيم ..) بينما يرى (وجهة النظر) غايته في إخفاء سلطة المؤلف أو الراوى من الرواية لمساعد على انطلاق فن الرواية نحو التطور والتطوير الفني

وفيما يخص مصطلح (جينيت) وهو (التبئير) نشعر بعدم وجود دوافع قوية لإحلاله محل (وجهه النظر)، لأن الفارق التجريدى والحسى البصرى غير قائم بشكل تام بينهما، ولأن (وجهة النظر) مصطلح لا يدل فقط على بعد حسى وإنما يدل على غابة فكرية وبعد فكرى تجريدى . أما دعم مصطلح التبئير بمستويات ثلاثة فهذا ليس جديدا، بل إن امكانات ووسائل إخفاء الكاتب / الروائى في الرواية هو أفضل فنية من الإشارة إلى أشياء معروفة سلفا نحو (التبئير الداخلى أو الخارجى).

هذا بالإضافة إلى النقدرات التى قدمتها (ميك بال) إلى مصطلح (التبئير) في بدايته فقالت بأن (جينيت) لم يقدم مع مصطلحه تعريفا كاملا حتى ظنت أن وجهة النظر ليست مرادفة له ، بالإضافة إلى أن قوله بالتبئير الصفري والتبئير الداخلى يتفق تماما مع ما جاء في مصطلح (حصر المجال) لجورج بلان[#]، فضلا عن الصلة القوية بين (التبئير) وبين

(١) راجع: نظرية الأدب - ويليك : ٢٢٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ .
عاد (جينيت) في ١٩٨٣ وقال بأن التبئير يتوازى مع حصر المجال وقصد به الإخبار السردى (الداخلى / الخارجى).

(الترهين السردى)، فالمبتر هو الشخص الذى يروى (الراوى) أو يتكلم (المؤلف) وبينما المبأر هو الحكى .

وتلاحظ إذن إن المقصود بالتبئر وتفرعاته قد سبق إليه، (فالتبئر) هو الإخبار السردى والمبأر هو الحكى و المبئر هو الكاتب / الراوى ..
فأين الجديد وأين الإضافة لهذا المصطلح الذى شاع وانتشر؟

ومن خلال العرض السابق يتضح لنا عدم وجود دوافع قوية وعدم وجود فروق جوهرية تستدعى إبدال مصطلح (وجهة النظر) بأى مصطلح آخر علما بأن المصطلحات الأخرى قد جاءت مع جوهر التجديد .. إلا أن واضعى البدائل الاصطلاحية لم يقدروا الدلالة الثنائية لمصطلح (وجهة النظر) بمحدوده الفنية والفكرية .

وأسجل أيضا أن أكثر المنظرين والباحثين عن بديل اصطلاحى للتخفيف من وجهة النظر قد انطلقوا من حدود وجهة النظر، ومنهم (ستانزل) و(أوسبنسكى) و(لنفلت) ، وقال (بول ريكو): " إن العلاقة وطيدة بين وجهة النظر والتبئر.. وطيدة بالصوت السردى"^(١) أما (أوسبنسكى وستانزل ١٩٧٥ ولنفلت ١٩٨١ فإنهم جميعا انطلقوا " من وجهة النظر كمقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات والمستويات أو المكونات ، وانطلاقا من مركزيتها تم تقديم النموذج السردى الذى لا تقبل فيه "وجهة النظر"^(٢).

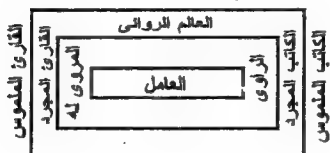
وإذا كان لهذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم النظرى والتوضيح وإضافة مفهوم (الروى له والروى عليه) وتوسيع

(١) تحليل الخطاب الروائى / ٣٠٨ .

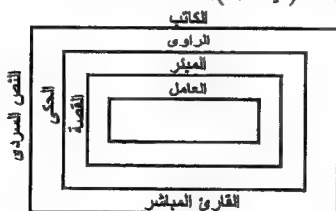
(٢) السابق / ٣٠٧ .

أو المكونات ؛ وانطلاقاً من مركزيتها تم تقديم النموذج السردى الذى لا تمثل فيه "وجهة النظر"^(١).

وإذا كان هذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم النظرى والتوضيح وإضافة مفهوم (المروى له والمروى عليه) وتوسيع مجال السرديات بما يتجاوز الترهين السردى وبما يسمح بإدماج أيديولوجيا الرواية بسياقها السوسيو - ثقافى ونلاحظ ذلك فى التقسيمات (ليتفلت)^(٢).



إلا أن هذه المحاولات شاملاً قدر من التكرار فالتقسيم هو هو ولكن بمصطلحات بديلة ونلاحظ التكرار فى تقسيمات (شلوميت وميك بال) فهى نفسها تقسيمات (ليتفلت) .




(١) السابق / ٣٠٧ .

(٢) جدول ترهينات النص السردى الأدبى عند (ليتفلت) / السابق / ٢٩ .

ونستطيع أن نجمل هذه التقسيمات في هذا الشكل المبسط الذى نفذ
عند المنظرين بشكول عديدة على الرغم من بساطته :

الكاتب الراوى النص الروائى المروى له القارئ



فالكاتب يتوجه إلى القارئ أو (الكاتب الملموس) يتوجه برسائله إلى
(القارئ الملموس) حسب تقسيم (لينفيلت). والكاتب المجرد =
الراوي، ويتوجه إلى (القارئ المجرد) أو المتخيل وهو (المروى له)،
والكاتب يقدم النص السردى . والراوي يقدم الحكى ومقارنة الشكول
البائية الثلاثة السابقة تكشف التكرار الواضح مع اختلاف التسميات
(القارئ = القارئ الملموس = القارئ المباشر) فالتقسيم واحد والصوغ
متعدد والتكرار بائن والإضافات تكاد تكون معدومة بين المنظرين،
فالراوي هو المبرر وهو الراوى المجرد - على نحو ما.

ولعل هذا ما جعلنى أعلى من شأن " وجهة النظر " بدلالته (الفنية
والفكرية)، لأنه مصطلح يستوعب هذه التقسيمات، فقط سنزيد
موقع (المروى له والمروى عليه) لأن هذه التقسيمات الحادثة مشتتة
للدهن وبعضها انطلق للتظير من خلال نصوص روائية بعينها مما جعل
أكثر هذه التظيرات مفتقرة إلى نظرة شمولية ولا تسمح لنا بالتطبيق على
الروايات المتعددة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض الروائيين لا يلتزمون بجرفية هذه
التظيرات ويعمدون إلى خلط الأنساق والأشكال في تجربة واحدة،
فوقئذ سنشعر بعدم جدوى الاستعانة بهذه التظيرات، وقد رأينا (يوسف

(وجهه النظر) كمصطلح يستطيع أن يستوعب الازدواج الشكلي والسردي، ويمكن الناقد من الرواية، مما يجعل في عمومته قوة تمكن من الرؤى الشمولية والمختلفة لكافة الروايات.

وهكذا نلاحظ أن التطيرات الحادثة التي يكرر بعضها بعضا بدأت تتراجع إلى حدود مفهوم مصطلح (وجهة النظر) بشقيه، مع إضافات قد لا تعدى موقع المروى له والمروى عليه والصفة والصوت، التي سنستعين بها مع وجهة النظر في الدراسة التطبيقية .

البعد الفكرى والفنى لوجهة النظر:

كيف تعرض الرواية وجهة النظر ؟ كان هذا السؤال هو المفجر لـ (وجهة النظر) بعد أن مل الروائيون والنقاد من الطرق التقليدية المحدودة التى تعرض بها الرواية والتى يقدم بها السرد الروائى ، والتى لم تزد عن المـ (أنا) أو (هو) فإما أن تعرض الرواية بالأنا المتكلم أو بضمير الغائب، وفى كل نجد السارد أو الراوى عليهما بكل شىء عن الأحداث وشخصها، ويوحى لنا بمعرفة ما يعرضه وما لم يعرضه علينا .

وتلك القبضة الحديدية للرواى / الكاتب فجرت التفكير - فى وقت باكر- من أجل وسائل عرض مغايرة تقلص دور الراوى / الكاتب العارف بكل شىء . وقد قدم (أرسطو) رأيه ثم تبعه بعد وقت طويل (فلوبس) .. ثم توج (هنرى جيمس) الرغبة فى إطلاقه لمصطلح (وجهة النظر) الذى شاع وانتشر وحقق هدفه المنشود مع تطور السرد الروائى منذ مطلع هذا القرن فى أوروبا .

لكن اختفاء الراوى / الكاتب السلطوى ، وإحلال الأصوات مكانه قد فجر بدوره التساؤل الثانى وهو : من صاحب وجهة النظر مع الوضعية الجديدة للرواى أو الرواة ؟.

لقد كان تحديد (وجهة النظر) مع الرواية التقليدية أمراً سهلاً وميسوراً، وذلك لعدم وجود مسافة بين الوجه والقناع، وإنما كان هناك الالتباس التام بين المؤلف والرواى ، ولاسيما أن الروائى نفسه يظهر فى (الأنا) أو يستتر فى (هو)، وفى الحالتين كان الروائى العارف بكل شىء هو صاحب الشرعى الأوحى لوجهة النظر الروائية .

أما بعد تطور السرد الروائى والقول بالخطاب الروائى .. وبعد أن

تفجرت نتائج وجهة النظر واختفى الكاتب / الراوى العارف بكل شىء، فإن الأمر جد مختلف لأن الروائى تنازل بطواعية عن دور العارف بكل شىء، وقدر لشخصه حجم الحرية المتامية داخل الرواية، والى تسمع عندئذ بالرأى والرأى الآخر، ومن ثم لم يعد يسعى الروائى إلى نظرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضية تحلقت حولها شخصيات وساهمت فى صنعها أصوات، لم يعد هناك البطل الأوحى المسيطر على الأحداث، لأن مفهوم البطولة الفردية قد ذاب تحت وطأة الجمعية ومع اختفاء الراوى العارف بكل شىء .

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كنتيجة لـ (وجهة النظر) المطورة لبناء الفنى للرواية أصبحنا نعيد طرح السؤال بالتفصيل : من صاحب وجهة النظر...؟ هل هو المؤلف؟ أم هو الراوى؟ أم هى الشخصيات والأصوات داخل الرواية؟.

إننا الآن نستبعد اختصار وجهة النظر كلها لنلقىها للمؤلف ، لأن الرواية منذ لاءات (فلوبير) ثم (هنرى جيمس) ابتعدت بالفعل الروائى عن المؤلف لتخليص الرواية من التوجيهات الأخلاقية المباشرة، والى كانت قد وصلت حد الوعظ المباشر، ولأن إرجاع الخصائص الدلالية جميعها إلى المؤلف الذى تخترق وجهة نظره كل وسائل التعبير لم يعد مقبولا، إننى لا أنكر حجم تواجد المؤلف مع تطور السرد الروائى ولكنى أقول بأنه لم يعد وحده هو المهيمن على وجهة النظر تماما، كما أنه لم يعد صاحب السرد الأوحى، ولم يعد هو فقط العارف بكل شىء... لأن هذه الأمور السلطوية كلها للمؤلف قد ذابت بفعل التوزيع الأوركستراى للوسائل الفنية فى بناء السرد الروائى، وتأتى الدراسات الأسلوبية

الحديثه لبعضه هذا الرأى، حيث لاتعتمد الدراسات الأسلوبية لغة المؤلف كقوة أحادية في النص الروائى .

وعندما نسال أيهما أسبق نص الكتابة أم كتابة النص ؟ في الرواية التقليدية الأسبقية للروائى نفسه ، وهو أمر يعلى من شأن الروائى ، إذ كان النص الروائى الناجح وقتئذ هو المالك لذاته العارف بوجهة نظره الفكرية قبل التكوين النصى ، لأن هذا كان بدافع ارتباط طيعى بين ذات المؤلف وواقعة عبر فكر محض أو موقف فلسفى، ولكن وجهة النظر بعد التكوين الفنى تصبح مرتبطة براوى النص وهو ارتباط لم يزد عن بعد فردى، وكان الروائى نفسه هو الخقق لخصوصية وجهة النظر في البناء التقليدى.

وعلى الرغم من التقليل الكبير لدور المؤلف في تقنيات السرد الروائى المعاصر إلا أننا نخطئ إذ نتجاوز دور المؤلف الروائى ولو بشكل مجازى، ولقد أعجبنى تنظير (أوسبىسكى) الذى أقر بالعلاقة الطبيعية بين وجهة النظر والتأليف الفنى للرواية، ومن ثم عندما تناول وجهة النظر انطلق بها وتنظيراته من مكان طيعى، وهو المؤلف، فحدد وجهة النظر من خلال موقع المؤلف نفسه، على الرغم من حديثه المتطور في (بوطيقا التوليف).

وإذا كنا لم نعال - كالأخرين - في تجاهل دور المؤلف مع تقنيات السرد الحديث ، وإذا كنا ننكر التواجد الكبير لدور المؤلف مع الرويات الحديثة والمعاصرة بشكولها الفنية المتباينة .. فأين موقع المؤلف بالتحديد؟ وما حجمه الذى يقصده ؟.

أفصور إذن أنه حجم وسطى لانبالغ في إقراره، كما وجدناه عارفا

بكل شيء ومسيطرًا على كل شيء في الرواية التقليدية، وبالقدر نفسه لا أبالغ في إنكار وجوده مع التقنيات الحديثة، لأنه موجود ولكن بشكل غير مباشر لا يمكن أن نتجاوزه .

وقناعتي هنا تزداد مع حركية وجهة النظر في الروايات الحديثة وشكوها المتباينة.. ومهما كان الشكل.. فوجهة النظر تتحدد مبدئياً خارج العمل الروائي، عندما تكون الفكرة الروائية مجردة ومشبعة بعواطف تزداد اشتعالاً فتدفع المؤلف إلى بلورتها رواثياً ... وهنا تتقل وجهة النظر إلى عالم الرواية . ومن ثم تصبح الوسيلة الفنية للأداء الروائي هي المساعدة على تحديثها بعد أن تلبست بشكل فني أبعدها عن المؤلف - ظاهرياً - لتتحول إلى أصوات أو إلى فكرة تتخلق حولها الأصوات.. وعندما يحرص الروائي على إقناعنا بشكله الفني (كالأصوات) - مثلاً - فلا بد أن يحرص على اختفائه حرصاً يزيدنا قناعة بالشكل الفني - كالأصوات - فيتيح فرصاً متكافئة للأصوات دونما أي تأثير نوعي منه كمؤلف ، وعندما نشعر بعدم تعاطفه مع صوت ما نزداد قناعة بفنية الاختفاء ، لكنه إقرار نوعي بوجوده الحقيقي الخفي الذي نلمسه في الخفاء من خلال حرصه كروائي على مساحات الحرية المتكافئة للأصوات، وحرصه على عدم الإفصاح المباشر بوجهة نظره لإتاحة الفرصة لوجهات النظر الداخلية ، ولو حدث وانعرج الزواحي بروايته المحرّفاً قصدياً لترجيح فكرة على أخرى فهذا يعني أنه يوسع لوجهة نظر قسرية في مسار غير طبيعي وفي هذا شر عظيم على آليات السرد الروائي ووجهة النظر .

إذن فمعنى هذا أن التحديد الأدق لصاحب وجهة النظر يتحدد

داخل الرواية ، ويتوقف على نوعية الأداء الفني الذي اعتمدت عليه الرواية (الراوى / الأصوات/ الكاميرا/ تيار الوعي/ المسرحية..). إلى آخر الطرق التى تؤدى بها الرواية.

ومن التعسف النظرى إذن أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة النظر بشكل نظرى، لأن فى هذا الأمر تجاوزا صريحا لخصوصية الشكل الفنى والبناء الفنى للرواية. وهذه سقطة نحسبها جيدا، لأن كثيرا من المنظرين قد وقعوا فى شراكها.

وعلى سبيل المثال لتحديد وجهة النظر وصاحبها فى رواية (تيار الوعي Stream of consiousness)، تختلف اختلافا نوعيا وفنيا عن (رواية الأصوات)، وتحديد وجهة النظر فى (تيار الوعي) يرتبط بشكل مباشر بالعقل الداخلى والحياة الداخلية التى تنفجر منها الرؤى، ويعبر الروائى بها عن الأفكار الكامنة فى اللاشعور^(١)، وقيل هى محاولة لمسرحة عقل ما وهى مسرحة تقلص أيضا دور الروائى ، وفى هذه الحالة يصبح تحديد (وجهة النظر) سهلا ميسورا، لأن وجهة النظر تحددت بين الراوى والبطل والتحديد الأدق يكون تبعا لخصوصية كل تجربة روائية فى هذا المجال. وهذا يختلف اختلافا جوهريا مع (رواية الأصوات)[#].

وبناء على ما سبق يمكن أن نقنع الآن بأن العمل الروائى الواحد يمكن أن يأتى محملا بأكثر من وجهة نظر ، وهذا ما سماه المنظرون قبلنا بوجهة النظر الخارجية ووجهات النظر الداخلية التى تفرض نفسها

^(١) ومن بين تعريفات وجهة النظر : الراوى وقد أطلقوا عليه (وجهة النظر) لأنه يجسد التفعلى لروية الكاتب ثم هو المحدد لرواية الرؤية.

[#] منفصل الحديث عنها لأن رواية الأصوات هى المختارة للتطبيق فى هذه الدراسة .

لأسباب، منها :

- أن هناك شكول الروايات المسرحية ورواية الأصوات ، وهى روايات تمنح شخصها حرية تعبيرية وتكافؤا فى الرأى، مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التى تشغل - بدورها - نوعا من التوتر المقصود داخل هذه الروايات، فتعكس وجهات النظر التباين الفكرى والأيدىولوجى والفلسفى داخل مجتمع الرواية .

- ولأن هناك روايات لا تلتزم بشكل فنى واحد، وإنما تنجز فى عرضها بين أكثر من شكل فنى تبعاً لما تستدعيه خصوصية التجربة الروائية ، ومن ثم سنجد ألفسنا أمام تعددية صوتية تمثل إفرازا طبيعيا لبناء فنى استعار شكولا مختلفة لأداء تجربة واحدة كما فى رواية (يحدث فى مصر الآن) للقعيد، حيث استدعت التجربة سلطة الراوى الملاحظ السذى يحتفظ بحق التعليق ومن ثم التهميش ، ثم استدعت التجربة ظهور الأصوات الروائية، ثم استعان بوسائل التوثيق والتقرير... وعلى الرغم من هذه التعددية إلا أننا نشعر بتماسك البناء الروائى الذى يعلن - فى النهاية- عن وجهة النظر الخارجية (الكلية) التى قصدها المؤلف .

إذن فتحديد وجهة النظر أصبح مرتبطا بخصوصية الأداء الفنى للتجربة الروائية، ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهة النظر، وكان من الطبيعى إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراسات الحديثة والنظرية منها على العلاقة بين المؤلف والراوى، وهى نفسها الرغبة التى ولدت (وجهة النظر) عند (هنرى جيمس)، وعلى سبيل المثال أذكر أن (وين بوث) فى دراسته المعنونة بـ (المسافة ووجهة النظر: محاولة للتصنيف) قد ركز على مسافة تواجد صوت

المؤلف في السرد الروائي فقال — (المؤلف الضمني Implied Author / والراوي المعلن Dramatised Narrator / والراوي غير المعلن Undramatised Narrator) ثم يرصد حجم الراوي (الحايد / المشارك / العارف بكل شيء) وينتهي من تصنيفه إلى تحديد درجة الوعي عند الرواة بأنواعهم .. ثم علاقة العناصر البنائية بالقيم والأحكام الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية ، وهذا ما قصده بالمسافة في عنوانه^(١).

ومن الجلى أن الدراسات الحديثة عن تقنيات السرد الروائي قد انطلقت من (وجهة النظر)، وحاولت الانسلاخ بالتطبيقات الدقيقة لكنها لما تتجاوز وجهة النظر إلا في حدود ضيقة تكفى بالتحديد الدقيق للصفة والصوت من ناحية، ثم للمرور عليه من ناحية أخرى .

لوجهة النظر دالتان : فنية وفكرية، وإن كنت قد أشرت إلى الدلالة النفسية فإنا الإشارة الآن ينبغي أن تكون لخصوصية البعد الفكري في وجهة النظر، وهي وقفة لا تقل أهمية عن وقفنا السابقة مع البعد الفني، وذلك لأنه من الشائع أن وجهة النظر تعني استخلاص فكرة العمل الروائي، وهذا غير صحيح البتة، بل إنه يتعارض مع الغاية الفنية الأساسية التي استتبت وجهة النظر، ولأن الرواية ليست مجرد رغبة في الإخبار، وإلا لقنا إن الرواية قديمة قدم الإنسان، لكن الرواية فعل إبداعى يتجاوز مجرد الإخبار، لأن الرواية تعني بالتكيف النوعي مع تشكيل فني يطمح لتفسير رؤية وتوصيل وجهة نظر إلى المستلقى عبر قنوات هي الآليات الفنية البنائية واللغوية ، ومن ثم فلو أن غاية الرواية إعادة إنتاج الفكر الفلسفي المحض بمحاكاة ساذجة لكانت

(١) تحليل الخطاب الروائي / سعيد يقطين / ٢٩١.

محاولة روائية متواطئة مع نشاط إبداعي كاذب .

ولو أن وجهة النظر تعنى فقط اليقظة التامة لإعادة إنتاج البعد الفكرى عبر سرد روائى ما لأثر ذلك سلبيا على البناء الفنى للرواية، ولفقدت وجهة النظر أهم دوافعها المؤثرة ، وهى كيفية تطوير الأداء الروائى والبحث عن التجديد والتنوع الذى يساعد على بلورة التجربة الروائية بتناسب كفى مع فكرها وشكلها .

لقد جاء مصطلح (وجهة النظر) لا لمقاومة الراوى العارف بكل شىء والمستحكم فى كل شىء، وإنما جاء المصطلح لتجاوز الغاية الأخلاقية المباشرة التى سيطرت على الروايات منذ القرن الثامن عشر فى أوروبا، والسق عينت وقتها بغاية أخلاقية الفعل لا بغاية أدبية الإبداع الروائى. ولذلك سبق (فلوبير) (هنرى جيمس) عندما دعا إلى تغليب الجانب الفنى ودعا فى وقت باكر إلى تغييب الروائى، حتى تتخلص الرواية من نزعة المباشرة والخطابية المزمنة، ورأى (فلوبير) أن الغاية الإبداعية يمكن أن تصل عبر قنوات فنية طبيعية تعنى بالتلقائية الفنية Artistic Autonomy التى قال بها لاحقا (هنرى جيمس) لإحلالها محل القصدية الفكرية التى تسكن الواقع وتحوله باخكاكة المباشرة إلى تدليل سعى عبر التوجه الفكرى والقيمى القصدى كهاية .

وعناية وجهة النظر بالبعدين الفنى والفكرى - معا - يعنى مسارا نقديا طبيعيا ويعنى أن قياس التطور الفنى للروائى لا يقاس بمحجم البعد الفكرى الذى يحرص عليه، وإنما يقاس بمحجم تناسب الفنى مع الفكرى فى الفعل الإبداعى للرواية . والرواية الإنجليزية - على سبيل المثال - عرفت طريق تطورها مع "لورانس" عندما تخلى عن التصوير

الفوتوغرافى، ومن ثم البعد الوعظى المباشر، وتحرك تحركا فنيا بفكرته متجاوزا بذلك الثبات الوعظى المباشر فى الروايات التى عيّنت بهدف أخلاقى فكرى فى المقام الأول.

وفى السرواية العربية وتاريخها أمثلة عديدة تدل على أن اليقظة التامة للبعد الفكرى فى الرواية قد أثر سلبا على الأداء الفنى ، ونلاحظ هذا بصفة عامة فى الرواية التاريخية، حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحظ ذلك فى محاولات (جورجى زيدان) التاريخية حيث زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية ، ومن ناحية أخرى نلاحظ الخط الفنى الصاعد فى الروايات التاريخية، لأن الروايات الأولى عيّنت بالمرجعية التاريخية والغاية التعليمية ... والروايات الأخيرة وازنت بين المرجعية التاريخية والأداء الفنى، ولذلك نجد محاولات نجيب محفوظ التاريخية أكثر فنية من محاولات (الجارم وأبو حديد)، ثم نلاحظ أن محاولات نجيب محفوظ الواقعية تتفوق فنيا على محاولاته التاريخية ، لأنه حقق فيها الموازنة القصصية بين المرجعية الفكرية والآليات الفنية .

وتفسير ذلك واضح فى وجهة النظر ، كلما زادت المرجعية الفكرية قلت المرجعية الفنية ، ثم إن الغاية الفنية هى الأقدر على إبراز وجهة النظر فى العمل الروائى ، لأن موقع الراوى وحجمه فى الرواية هو الذى يشكل فنية الأداء الروائى ، وهو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصصية الفكرية ، يعطى الفرصة لصراع طبيعى داخل الرواية تثبت أراء وتسقط أراء آخر، تبعا لمسيرة الأحداث الروائية ومتطلباتها الفنية ، وليس تبعا لتوجه قيمى أو فكرى أو أدلة قصصية بتصميم قبلى .

وكلما زاد الأداء الفني واختفى الروائي كلما صعب علينا الفصل بين الفلسفة الفكرية والأيدولوجية للروائي وبين أساليبه الفنية المنفذة للتجربة الروائية، وهذه واحدة من طموحات (وجهة النظر).

وكان النقاد الأوروبيون أسبق تحذيرا لتجنب سطوة البناء الفكرى على البناء الفنى، فقالوا بأن الأدب ليس شكلا فلسفيا، وإنما هو شكل فنى، ومن ثم فوجهة النظر ليست معنية فقط باستخلاص فكرة العمل، لأن هذا يحيل النص الروائى إلى بعد فكرى ويجهبض بناءه الفنى وجماله الإبداعى . ومن قبل حاول الناقد الألماني (أولريتش Ulrich) أن يحدد فكرة (تاجر البندقية) لشكسبير على أنها: "حق كبير بنى على أذية كبرى"، فاستكر عليه النقاد الأوروبيون هذا الصنيع. بل وعلى كل النقاد الذين اكتشفوا بالبحث عن الغاية الأخلاقية والقيمة فى أعمال شكسبير .

وكان (تولستوى) صاحب فلسفة دينية وفكر اجتماعى سبق الثورة الروسية وقد انعكس ذلك على قراره قتل مماته^٨، وعلى رواياته، لاسيما (البعث) التى امتدحها النقاد لامتزاج المشاعر والأحاسيس بالبعد الفنى والفكرى فى كل واحد، وقد نجح فى تحويل أفكاره المجردة إلى واقع حى ملموس ومشخص. إلا أننى اعتقد أن (تولستوى) قد أجهض روايته وأساء إليها فى نهايتها عندما استعان بنصوص (الإنجيل) فى نهاية الرواية، وهنا ارتفعت ليرة الغاية الأخلاقية إلى درجة سلطوية جففت معها المشاعر الدلالية، ثم إن الكلام الأمر غير مقنع - دائما - للوعى الداخلى، ثم زاد (تولستوى) الإساءة إلى روايته عندما أعلن عن هدفه

^٨ تنازل تولستوى عن ممتلكاته للقراء قبل مماته ليعرجم أفكاره إلى واقع عملى . وقراره هذا لم يكن مفاجأة لمن يعرفه ولن يقرأ له .

الإصلاحى بشكل مباشر عندما وجه السؤال إلى (نيكليدوف) -
البطل -: كيف أستطيع أنا الفرد المنتمى إلى الطبقة السائدة أن أتححر
بمفردى من المساهمة فى الشر الاجتماعى.. وكان الجواب -: كف عن
المساهمة فيه داخليا وخارجيا... "وهذه الإجابات المباشرة فيها التزعة
الأمرة... وتغليب الفكرى على الفنى فى نهاية (البحث) قد قلل من قيمتها
الفنية .

وعندما جاء (باختين)^(١) ليعيد دراسة أعمال (ديستوفسكى) عاب
على النقاد تصنيفهم واهتمامهم الأيديولوجية والفكرية على حساب
البعد الفنى المهم ، وكشف عن جذور رائدة لرواية الأصوات ...
وبشكل عام فالرواية بل والأدب الأوربي قد عرف طريق التقدم بعد
الانعتاق من قبضة الكنيسة وهيمنتها الإلزامية لتحديد الغاية الأخلاقية
للإبداع على حساب الجانب الفنى

إن الإصرار على تحديد (وجهة النظر) بعد فكرى فقط ليوازى -
فى تصويرى - الإصرار على وضع نهاية لكل رواية لتسكين الصراعات
بما يرضى فضول القراء .

إن مجال تنوع الأفكار الروائية يكاد يكون محدودا، ومن ثم يبقى
التمييز الحقيقى فى القدرة على استحداث شكل روائى يتناسب مع
الفكرة . ولذلك نجد الفكرة واحدة، إلا أن التناول يختلف عند التمييزين
من الروائيين لأن الخطاب الروائى سيختلف تبعاً للتوجهات الفكرية
والقدرات الفنية المختلفة من روائى إلى آخر .

وإذا كان الأدب حياة لانفعال مكتوب مسرحه الذات والحياة، فإن

(١) لقضايا الفن الإبداعى عند (ديستوفسكى) / باخين.

التمسيق والاحتفال بالبعد الفكرى على حساب البعد الفنى أمر غير مرغوب فيه للفنّون الأدبية، لأنّ الشعر ليس فلسفة بديلة ، وشعر الأفكار لا يحكم لجماله بقدر ما فيه من فكر وإنما بقدر ماله من جمالية فنية، والرواية لم تعد بوقاً لتوجهات وعظية وأيديولوجية بشكل مباشر، وإنما أصبحت - بفعل دلالتى (وجهة النظر) وتطور التقنية السردية - تتحرك بين الذات والواقع فى مجال شعورى متوحد، وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التجربة وآلياتها الفنية .

إذن عندما يتحقق التفرغ النوعى للفكر عبر القنوات الفنية الروائية بتقسيم كفى، يتحقق لوجهة النظر غايتها فى الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة، وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائى، فى كل واحد .

وإذا كانت هذه رؤية نقدية تنظرية ، فعلى مستوى الإبداع الآن رؤية مماثلة، حيث إن أكثر الروايات الحديثة تعكس نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى الوجودى لإنسان هذا العصر، وهو أمر قد يفصح الادعاءات الفكرية لدى الإنسان الذى تحول بدوره إلى حالة سيكولوجية. وبناء على التحولات الفكرية فقد استجابت الرواية ، وطورت طرائق السرد حتى أصبحت بعض هذه الطرائق وكأنها تتحدى التنظيم الواقعى المنطق ، وذلك لنقل صورة حقيقية من عالم متحول مراوغ . وأصبح الاغتراب هو اليقين الثابت من بين هذه التحولات، مع كثرة للشك، ومع تطور علمى وتكنولوجى ، فسيطر المطلق على النسبى، والفتح اللاوعى على الوعى ، وأصبحت الطبقة الرابعة فى الرواية تتصل بالصفات الميتافيزيقية للتوازى مع الموقف من الحياة .

إذن فليست غاية وجهة النظر مجرد تحديد لفكرة ، لأنه ينبغي لنا أن نحدد لأية وظيفة فنية وضعت ، علما بأن الرواية لا تبني على اختلافات فكرية مجردة .. وإنما تبني على تناقضات اجتماعية مجسدة . ودعاة الأدب الصافي قديما - كما يقول ويليك^(١) - رأوا أن وجود أفكار خلقية يعنى (هرطقة تعليمية)^(٢) وإن كانت هذه الأفكار لا تدنس الأدب بحضورها.

وليس المقصود بالفكر فى الأدب - بصفة عامة - مجرد حشد معلوماتى ، لأن هذا الأمر غير مقبول إلا إذا تغلغلت الأفكار فى نسيج العمل الأدبى ووجدت مبررا فنيا قويا لوجودها، ومثالا فى ذلك رواية (الأخوة كارامازوف) الذين مثلوا مساجلة أيديولوجية فى ثوب فنى أكثر إقباعا ، وكأن الشكل الفنى استدعى المساجلة، أو كأن المساجلة استدعت شكلها الفنى.

وتقييم الأدب - بصفة عامة^(٣) - قد مر بمرحلتين، الأولى قد ركز التقسيم على مملكة الفن للفن ، والأخرى ركز فيها على الغاية الفكرية وتوابعها التعليمية، وكان من الطبيعى أن يفرز المنظور الوسطى بينهما وهو "القيمة الجمالية" التى تتوسط فى رؤيتها المعرفة والأداء الفنى ، وهى الأقرب إلى خصوصية " وجهة النظر " بالنسبة للفن الروائى ، وهو مصطلح بدلا لئنه يعلن أن التماسك والتناسب بين البعد الفكرى والأداء الفنى هو المعيار القياسى لتحقيق لـ " القيمة الجمالية " .

(١) صاحب كتاب: نظرية الأدب.

(٢) المرجع السابق.

(٣) أقول بصفة عامة حتى لا ألقف مع التسميات التفصيلية للاختصاصات التقنية.

ووجهة النظر بتحكيما للقيمة الجمالية كوسيلة معيارية قد لجأت إلى هذا التوسط، لأنها تحتوى على دالتين (فكرية وفنية) فضلا عن أن الروائي لم يعد مشغولا الآن بتأكيد الثوابت الفكرية في مجتمع ما - على الرغم من فاعلية هذه الثوابت - وإنما شغل الروائي بإعادة توزيع الأضواء على القيم الثابتة ، والأخرى المتحولة والمناهضة ، ومن ثم يحدث قلقا مقصودا يفسح به المجال لوجهات النظر المتصارعة ، وهذا ما يحدث في رواية الأصوات ، والتي إن لم تغير شيئا فعلى الأقل ستحدث جدلا مهيذا للثوابت أو المتغيرات بقناعة تامة .

ولا أشك في أن لوجهة النظر دورها في الدفع الروائي الإيجابي على المستويين الفني والفكري معا . لأن حركية الروائي واختفاء الكاتب أعطى فرصة للتعددية الصوتية التي تحدث الجدل والقلق والحوار المستمر . بينما كان الروائي التقليدي يسعى إلى إعادة إنتاج ثوابت القيم الفكرية الشائعة بحماس أتاح له مساحات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة . ومهما كان تعاطف القارئ مع هذه الثوابت إلا أن تعاطفه كان أكثر استرخاء لعدم وجود رؤية مضادة تثير القلق والجدل .

وكان إنتاج الثوابت الفكرية والقيمة قد سيطر على رواياتنا في النصف الأول من هذا القرن ، وقد تناسب ذلك تناسبا ضميا مع شعوبنا العربية التي كانت تبحث عن هويتها، وفي وقت كانت تبحث فيه عن استقلالها وعن دفع التشكيك عن ثوابتها التراثية ، فعمد الروائيون إلى استحلاب وجدان القارئ لإقرار حماساته ، ولتحقيق قدر من التألف المقصود .

وكانت الأطر الفنية في الرواية التقليدية، كالزمن المنطقي والخط

الطولي وأنا السارد أو ضمير الغائب، كلها وسائل قد ناسبت تعزيز الثوابت الفكرية في الرواية العربية التقليدية، لاسيما في النصف الأول من هذا القرن .

ثم كانت الجدليات الفكرية والأصوات ووجهات النظر .. وكان لابد من تحديث سردى يناسبها، فكثرت البناءات الفنية الدائرية ، وكثرت التداخلات التي سمحت بسيولة فنية وسمحت بالزمن الفني الدائري .. وكان مثل هذه الوسائل الفنية المتجددة قصدت إرباك الثوابت التقليدية للمتلقى العربي ، ومن ثم بدأنا نجد القارئ المنتج المكتشف المدقق، فانتقل بدوره إلى داخل اللعبة الروائية وأصبح المروي له والقارئ جزءا من التجربة الروائية، ولقد أجاد عدد كبير من الروائيين لمظاهر التحديث الروائي مثل (إدوارد الخراط / عبده جبير / محمد ديب^(١) / نجيب محفوظ وآخرين ...) وستوقف في الجزء التالي لاستجلاء وجهة النظر في مسيرة الرواية العربية بإيجاز، حتى نصل إلى رواية الأصوات.

(١) محمد ديب / كاتب جزائري ويكتب بالفرنسية. وروايته للعربة (هايل) نموذج لطبقات روائية، لعمري (تسار الوصي) ويفقد من الملوحة بماكي بزمن فني الواقع السياسي والفلسفي الذي اعتصره نتيجة تمسكه بوطنه وانهياره بباريس (الواقع) الأمر الذي أحدث توترا انعكس فنيا على طريقة الأداء الروائي، فعمد إلى الترهين السردى من ناحية وتكسير عمودية المد الزمني المنطقي، فإذا بنا أمام فيض فلسفي من اللاشعور فيما يسمى بـ (البنية السالبة) . التي تشير إلى قدر من التشقق والضيق

آخرأ... رواية الأصوات

وجهة النظر وحركية الرواية العربية
من دائرة الأنا إلى الأصوات

وجهة النظر وحركية الرواية العربية من دائرة الأنا إلى الأصوات

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية والتطبيقية والتظيرية لوجهة النظر في الرواية الأوربية، إلا أن وجهة النظر منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية^(١) العربية على الرغم من أهميتها ، وهذا معناه أحد أمرين - في تصوري :

- إما أن الدراسات النقدية قد انفردت بدلالة أحادية (فنية فقط) أو (فكرية فقط) فغابت وجهة النظر تحت وطأة المنظور النقدي الأحادي.

- وإما أن الدراسات الأوربية لوجهة النظر قد أغنتنا عن دراسة وجهة النظر في الرواية العربية.

بالنسبة للأمر الأول فإنني أعتقد بصحته ويأقراؤه، حيث إن نقداتنا الأولية قد عنت فقط بالجانب الموضوعي في دراسات وصفية عديدة وصلت حد الإسقاطات المباشرة، والتي اختزلت بدورها معطيات النص الفنية ولم تلتفت إليها، بل وحاول بعض النقاد محاكمة الروائي من خلال الموازنة المباشرة بالواقع، وأكد هذا المسلك النقدي على التجاهل المباشر للشكل الروائي والبناء الفني .

ومن ناحية أخرى قد وقع نقادنا الأوائل فيما وقع فيه نقاد أوروبا

(١) ولغت على دراسة وحدة قصيرة عن (وجهة النظر) - د. نجيل بطرس سمعان / راجع

كتاب (دراسات في الرواية العربية من ص ٩٠)

عندما استعاروا وسائل نقد المسرحية لنقد الرواية لوجود بعض التشابه
النوعى دون الكيفى لعناصر البناء (الشخصية / الحدث / الزمان /
المكان...) فأساءوا إلى نقد الرواية .

ولما اتصل نقادنا بتقنيات السرد الروائى المعاصر، وبالبنائية
والأسلوبية، ركزوا على زوايا فنية خالصة على حساب الفكر
والمضمون، وكأننا تقدمنا خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف، فأصبحنا
- حقيقة - فى حالة ثبات نقدى، على الرغم من وهم الحركة الخارجية
مع الدراسات الفنية التى جففت بمحدثا منابع الإرواء الإبداعى للرواية،
وأوقعت النصوص تحت طائلة إحصاءات ورسوم بيانية ومصطلحات لما
تستقر بعد . واعتقد أن هذا التخطئ النقدى لفن الرواية بخاصة كان
بسبب غياب (وجهة النظر) من نقادنا ، وهى التى جمعت البعد الفنى
والفكرى معا ، بل وهناك من حل (وجهة النظر) بثلاثة أبعاد دلالية فى
النقد . وكان هذا أحد أبرز الأسباب التى جعلتني لدراسة رواية
الأصوات من خلال (وجهة النظر) .

وإذا كان الأمر الأول يخص نقد الرواية ، فإن الأمر الآخر يخص
الإبداع الروائى، وهو الطرف الأول والأساسى، وأعنى به: هل أغنتنا
الدراسات الأوروبية لوجهة النظر عن دراسة وجهة النظر فى الرواية
العربية ؟

إن الإقرار الإيجابى لهذا التساؤل يعنى أن الرواية العربية قد سارت فى
فلك الرواية الأوروبية للدرجة ذابت معها معالم التميز .. فهل هذا حقيقى؟
...ولابد أن نتوقف مع هذا الاستفهام الكبير لأن الإقرار بعدم التميز

الإبداعى للرواية العربية يسقط بدوره المبررات لإقامة دراسة وجهة النظر ... أما الإقرار بالتميز الإبداعى للرواية العربية فيقيم بدوره مبررات الاستعانة بوجهة النظر لتطبيقها على مسيرة الرواية العربية .

وكان المسار النقدى قد زاد القضية بألغام عديدة، أولها عناية بعض النقاد بترجمة التنظير دون التطبيق لوجهة النظر ، ولاعتماد البعض على تجاهل وجهة النظر ، واعتماد الآخرين على دراسة الرواية العربية عبر مسالك التمثيل فقالوا بالكلاسيكية والرومانسية والواقعية ، وهى نفسها خطوات تمذهب الرواية الأوروبية ، فهل يعنى هذا أننا نسير فعلا فى فلك الرواية الأوروبية مقلدين إياها؟ أم أن لنا ملامح تميز إبداعى نحن فى حاجة إلى الكشف عنها؟ ثم ما حجم هذا التميز - إن وجد - ؟

أولا أود أن أشير إلى أن الدراسات النقدية التى صنف المسار الشعرى والمسار الروائى العربى بالواقعية والرومانسية والكلاسيكية كان تصنيفا مغرما بالتقسيمات بدون مبرر قوى لاعتمادها .. وإذا كانت هذه التقسيمات صحيحة فى أوروبا لأنها عبرت عن تطور حضارى حقيقى مسبق بفلسفات تبرره، ومن ثم بمذاهب توكده .. فهذا أمر طبيعى . أما نحن العرب فروادنا لما اتصلوا بأوروبا فى مطلع هذا القرن قد عرفوا المذاهب جملة ... واتمسك بإحداها كان هوى نفسى، وليس لمناسبات تاريخية وحضارية ارتبطت بالواقع العربى . إذن فالتقسيم المذهبى للإبداع العربى بصفة عامة لم يكن منصفا للحقيقة الواقعية للإبداعين الشعرى والروائى بخاصة . ألم أقل بأن النقاد قد زادوا القضية إلغاما .

ثانيا: إن فلسفة البناء والتماثل لتصوير الحياة قائمة على فكرة أن

نشوء الفرد يكرر نشوء النوع ، وليس معنى ذلك أن ننكر على الفرد التميز بين النوع المنتمى إليه ، وكذلك الأمر في فن الرواية ، لأن النص الروائي يمثل بنية دلالية تتاح مادقاً من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجتها ، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر ، ولو أن النص الروائي تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيشى ، فإنه سيمثل نموذج التفاعل الذى يعكس قدراً كبيراً من التميز ، والتميز المعنى هنا ليست فقط الجودة الفنية ، وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاستقلال التعبيرى - بدون النظر للمستوى الفنى فهذا أمر آخر - وذلك لأن الرواية ليست نصاً وإنما هى ممارسة نصية.

ومن خلال هذه الرؤية النظرية نستطيع إن نقر مقدماً بمجموع ما لاستقلالية الرواية العربية ، وعلينا أن نبحث في مسيرتها وحركتها على ملامح هذا التميز عبر وجهة النظر بمستوياتها الفنية والفكرية معاً .

وجذور التمايز والاختلاف بين الروايتين العربية والأوربية تستمد قوامها الأولى من بنى التأسيس الأولى ، حيث إن الرواية الأوربية قد نشطت وارتفعت مع تمكن الطبقة البرجوازية الناهضة ، ومن ثم وجدت الرواية في التغير الطبقي مبتغاهاً فانفتحت الموضوعات ، وتغير مفهوم البطولة ، وبدأ البحث عن حرية التعبير التي قادت إلى (وجهة النظر) فرواية الأصوات بينما نجد الرواية العربية قد تأسست بنيتها الأولى مع واقع عربى مهزوم ومأزوم ، يعانى الاستعمار والتخلف والانقسامات ، ومن ثم اشغلت الرواية العربية في مهدها بالبحث عن الهوية على المستويين الفردى والجمعى .

أما المستوى الفردي فتدثر بالشكل السري بصورة مباشرة أو غير مباشرة، كأيام طه حسين وإبراهيم الكاتب للمازني ويوميات نائب في الأرياف للحكيم ... وفسر بعض النقاد ذلك بالمنحى الرومانسي ولكنني أعتقد أن العوز الفنى هو السبب المباشر^(١) فلم يتمكن الرواد من تجاوز ذواقهم للتعبير بخيال تركيبي عن الآخرين ، فوجدوا في الذات وضمير (الأناس) أو (هو) متفاهم في خطوط طولية بسيطة التركيب ، ولما يعزز هذا الرأي سيطرة الشكل السري والروايات التاريخية على نتاج الرواد. وعلى المستوى الجمعي قد استثمر المثقفون رحلتهم الدراسية إلى أوروبا للتعبير عن الهوية العربية ، فسجلوا مغامراتهم في أوروبا بكل ما فيها من تجريب وتخريب واكتشاف ، وأرادوا أن يحددوا المواجهة بين الشرق والغرب من خلال منظور فردي فجاءت تجاربهم باستقراء ناقص يعكس الجزء على الكل ، وافترضوا حلولاً وسطية ساذجة تنوج الصراع بالزواج .

وقضية الهوية قدمها الرواد من خلال مواجهة الذات بالآخر في روايات (أديب لطف حسين / عصفور من الشرق للحكيم / قنديل أم هاشم لسيحى حقي / موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح / الحى اللاتيفي لسهيلى إدريس ..) وتابعت تلك الروايات بسقوط أبطال

^(١) وما يؤكد هذا العوز أن بعض الرواد كتبوا روايتهم الأولى وعيونهم على الرواية الأوروبية وغادجها التي يحطونها، ولذلك شكوا الرواد من لمرأة المصرية القعيدة الملول لأنها لاتساعدهم على البناء الروائى على النسق الأوربي ... وقد عاب عليهم المازني بحساسات تنظيرية فقط آنذاك

الشرق الحاملين بأبحرته ورومانسياته عندما صدمتهم مادية الشمال الصلبة، فسقط (أديب) طه حسين مع (الين) ومع نزواته وأفاق على صراع بين الواجب والنزوات وقد أدى الصراع إلى جنونه . وسقط (عصفور الشرق) مع فتاة المسرح الفرنسي وفشل في أن يستبطن القيسية لليلة الفرنسية التي صدمته بالظهور مع صديق آخر لها . وبطل (موسم الهجرة إلى الشمال) لم تشفع له ثقافته ولاحملة لداء الجنوب ليستمر في أوروبا.. فعاد إلى الشرق. وبطل (الحى اللاتينى) المثقف حاول تحقيق ذاته عبر فحولة الذكورة - على الطريقة العربية - فتعامل مع (المراهقة / المومس / العاشقة) ولجا بنفسه وعاد واستجاب لأمه ولم يتزوج من "جانين" الفرنسية .

وكل روائى منهم قد وضع حلولاً ساذجة للمواجهة مع الغرب وبطريقة تلفيقية لاوسطية ، فطه حسين في (أديب) يفر بسقوط أديب ويعلمن نجاحه وعدم سقوطه ليعطى إجماعاً بأن الصراع لم يحسم بعد . أما (الحكيم) فلم يستطع أن يبلور فكرة المواجهة من خلال علاقته بفتاة المسرح فاخترق حواراً مع صديق روسى مثقف حاول من خلاله الانتصار للشرق. ومن الملاحظ بصفة عامة في هذه الروايات أن الأبطال عادوا جميعاً إلى أرض الوطن على الرغم من إغراءات أوروبا، فأديب طه حسين فضل جِسوار (حميدة) على (الين)، وبطل (الحى اللاتينى) يرتبط بأمه ويرفض الزواج من فرنسية، و (عصفور الشرق) جعل محاوره الروسى يتمنى زيارة الشرق ، وبطل (الطيب صالح) عاد بغموضه ليتيح للأساطير أن تنسج حوله ... وهذا يدل على الارتباط بالوطن .

والملاحظ أيضا أن تلك الروايات قد جاءت برؤى فردية في غيبة المشروع الحضارى .. فعالجوا الموضوع برؤى توفيقية استعانوا فيها بالجنس والمرأة كوسيلة قياس حضارى[#]، لكن رفض الزيجات يدل على استمرارية المواجهة في ذلك الطور التاريخى .

وعلى مستوى آخر فقد وقعت تلك الروايات - كغيرها من روايات الرواد- فى قبضة (الأنثى) أو (هو) على أكثر تقدير ، وفى الحالتين نحن أمام الراوى العالم بكل شئء وهو أمر يجب تبريره الفنى والتاريخى ، فقدرات الروائين الرواد المحدودة قد اقتضت هذه الطريقة ، وبعض تلك الروايات قد خطت خطوة فنية جيدة عندما تجاوزت الأنثى إلى هو مثل (أديب) الذى وقع فى قبضة الراوى وهو الكاتب نفسه، بينما كان الراوى فى (قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال) صورة فنية متطورة نسبيا .

وكانت روايات الرواد بصفة عامة قد وقعت فى دائرة (الأنثى) وجعل الرواد من ذواتهم موضوعا لرواياتهم فكثرت الشكلى السبرى والخطوط الطولية، ثم جاء استخدام الضمير (هو) لكنه لم يحقق مسافة بين الوجه والقناع، وإذا بنا فى حالة التباس تام بين البطل (هو) وبين الكاتب نفسه، كما فى (عصفور من الشرق / إبراهيم الكاتب / يوميات نائب فى الأرياف / سارة / زينب ..) وتناسب ذلك مع الخط الطولى للبطل المطلق فى تلك الروايات التى جعلت البطل أكثر التصاقا بذاته على حساب استعاده عن الواقع، مما دفع البعض بوصف تلك الفترة

[#] كان ماركس يرى أن "الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان "

بالرومانسية ، وهو رأى لم يبلغ من الحقيقة منتهاها..

ثم كان الجهاد والمطالبة بالاستقلال مع الزعامات الوطنية قد وجه
وشد الفكر الروائى نحو الواقع بقوة ، وكانت الروايات الواقعية التى
قادها نجيب محفوظ باقتدار ، وتحرك الروائيون على محورين : فطه حسين
ويحى حقى والحكيم ركزوا على الريف وقضاياها ، بينما انفرد نجيب
محفوظ ومعه إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى والسحار... لتصوير
المدينة ولاسيما الأحياء الشعبية.

وتناولت الروايات القضايا الاجتماعية، كالفقر والبؤس والانحلال
الخلقى، ثم القضايا الوطنية والمطالبة بالحرية والاستقلال... وبعد
الاستقلال وقع الحاكم واخبركم تحت طائلة الانتماء... وتفجرت مع
الاستقلال قضايا أخرى فازدادت الموضوعات حول وضعية
الحاكم واخبركم والحرية....

ورصدت الروايات القاعدة الشعبية العربية فى نموها وتطورها
المسترج، تلك القاعدة التى رفضت القولية الأيديولوجية التى احتفى بها
المثقفون العرب ، بينما اكتفى القاع الشعبى بالتدثر بأبخرة الشرق ودفع
البعد التجريدى المدفوع بالعمق الإيماني .

وكان من الطبيعى أن تختلف الصراعات داخل الرواية العربية ،
فالصراع الشعبى كان على مستوى تبدل وتغير العادات والتقاليد بفعل
التواصل الإعلامى الذى قرب المسافات وأذاب الفروق حتى بين القرية
والمدينة. أما صراع المثقفين فبدأ أولاً وقد حكم عليه بعقدة الدولية التى
لا يتحرر منها المثقف إلا بتمثل ثقافة الغرب والتحمس لها أو للوصول

بالوطن إلى مستوى الحضارة الغربية ، وقد أتاح هذا فرصة أخرى لظهور روايات المواجهة بين الشرق والغرب لتعبّر عن هذا الطور الحضارى الثانى. فتجددت روايات البحث عن الذات مثل (أصوات لسليمان فياض / النداء البعيد لأحمد مكى / الربيع والحريف لحناميه / الوطن فى العينين لحميدة ننع / عودة الذئب الى العرتوق لإلياس الديرى / الثنائية اللندنية لسميره المانع / هابيل محمد ديب)

وأبطال هذه الروايات يخلفون عن أبطال روايات الرواد الذين ذهبوا للدراسة فى أوروبا ... أما هؤلاء الأبطال فهم أربعينيون، مما يشير إلى طور الرجولة والاكتمال والنضج الأمر الذى جعل العقلانية هى رد الفعل، وليست النزوة الشبابية - كما جاء عند الرواد - ومن ثم كانت رحلة الأبطال هنا هى رحلة البحث عن التميز، لارحلة البحث عن الهوية، أو رحلة التماهى فى الآخر الأوروبى بفعل البريق الحضارى الذى أغرى الرواد .

وبعض هؤلاء الأبطال قد خرجوا من أوطانهم وهم غاضبون ثائرون.. مما أتاح لهم فرصة حمل شعاراتهم معهم فى رحلتهم إلى أوروبا، ومن ثم تحولت ممارساتهم الجنسية إلى نوع من التوظيف لإبراز التذاعيات النفسية المقصودة أو الاسقاطات القوية والأيديولوجية، وكان من الطبيعى أن تكثر الشعارات مع أبطال هذا الطور الحضارى الذين مثلوا انتماء الشعارات أكثر من انتماء الفعل والمشاركة والمعاناة .

وكانت دوافع الرحلة مختلفة عن دوافع روايات الرواد التى كانت للدراسة، أما هذه الروايات فكانت الرحلة إلى أوروبا (للسياحة /

للسياسة / للتجارة / للنفى) .

وشهدت هذه الروايات تطورا كبيرا في أسلوب السرد والعرض، وتأتى روايات (هابيل محمد ذيب / وشرق المتوسط لعبدالرحمن منيف / وأصوات لسليمان فياض) أكثر تميزا وتطورا ، ففي شرق المتوسط يتناوب البطل مع أخته العرض المتبادل بين الأنا وهو، مما يقربنا من عمق الشخصية، تارة، ومن ممارساتها الخارجية تارات . و (هابيل) محمد ذيب سكنت تسيار اللاشعور، لكن الواقع لا يغيب تحت غيب ودهاليز اللاوعي، ومن ثم عرض الصراع الروائى لوضعية المثقف المأزوم المتمسك بوطنه وبـ (البلد) حتى تشفى، على الرغم من وقوعه تحت ضغوط الاستلاب النفسى والعاطفى بل والجنسى ، وفى الوطن كان (قابيل) يتأبط شرا

ورواية (أصوات) لسليمان فياض صورة متطورة بأسلوب آخر، حيث عمد الروائى إلى تكتيك الأصوات الذى سنفصل القول فيه لاحقا.

وكانت الروايات الواقعية الأخرى قد رصدت الشارع العربى والطبقة الشعبية بطموحاتها وآلامها وأملها ... وجاء (نجيب محفوظ) نموذجاً جيداً فى هذا المجال، وقدم لنا تنويعات سردية معزوفة على أوتار قضايا الواقع الشعبى فى مصر، فإذا بنا نلتقى به (التذكر والترحيل والتهرين السردى والتواتر والتعاقب والتحول). وتغير موقع الكاتب من رواية إلى أخرى مما يشير إلى خط فنى صاعد فى البناء الروائى ، ومن خلال بعض أعماله نتيقن موقع وجهة النظر من خلال قياس المسافة بين

الوجه (المؤلف) والقناع الراوى:

فى الثلاثية غيب الكاتب نفسه ظاهريا لكن غيابة المادى الظاهرى لم ينف وجوده المتسرب عبر بعض الشخصيات، لاسيما (كمال عبد الجواد) وفى (السراب) ترك الروائى البطل ليتحدث عن نفسه، وفضل الطريقة العكسية التى تبدأ بالنهاية وترتد إلى البداية بطريقة تحليلية.

وفى (القاهرة الجديدة) يبدأ من فترة محددة فى تاريخ الشخصية، فتشجر بدورها العودة إلى الماضى ثم الحاضر ليتم البناء... وفى (قلب الليل) يحتفظ (محفوظ) لنفسه بدوره كشاهد على الأحداث ومتأمل لها ، بينما يقتصر بطل الرواية ويعلن الالتباس بين الوجه والقناع فى روايته (حكايات حارتنا والمرايا)، وفى رواية (رحلة ابن فطومة)، يختفى ويعلن البطل عن رحلاته ومغامراته فى شكل مذكرات للرحالة (ابن فطومة) أو قنديل كما تسميه المذكرات، ثم يصل التطور إلى درجة فنية متميزة فى (ميرامار) إذ اعتمد على تكنيك الأصوات لتوزيع الأضواء على الشخص، فى جو من الحرية السردية التى تسمح بإبراز وجهات النظر الداخلية . وفى رواية (الحرافيش) عمد نجيب محفوظ إلى مسرحة الأحداث الروائية لإحياء الحدث الروائى إحياء ساعد على إخفاء الروائى .

وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للوطن والمجتمع فى رحلتى الاستقلال وماقبل الاستقلال ، بدأ الروائيون رحلة البحث عن مزيد من التميز للرواية العربية لتحميلها بعق التراث إلى جانب تعبيرها عن الواقع، فكانت رحلة توظيف التراث فى الرواية العربية على مستوى

الشكل والمضمون، بدءاً بإحياء البعد التاريخي بمنظور في متجدد يختلف عن البداية المتعثرة للرواية التاريخية حيث اعتمد الروائيون على صدى التاريخ لاعلى الحدث التاريخي نفسه* ولجأ روائيون آخرون إلى إحياء التراث الشعبي بعقبه فأفادوا من ألف ليلة وليلة ومن الأساطير، والبعض أحيا شكل المقامات والقصص الفلسفى، وجاءت الرواية العربية منذ الستينات - بمخافة - محملة بنكهة التراث العربى، على مستوى الفكر والشكل، بل وعلى مستوى الصوغ اللغوى ، لأن بعض الروائيين التزموا بلزمات العصور التى سكنوها بروايتهم ، فجمال الغيطانى ومحمد جبريل^(١) يلتزمان بلزمات العصر المملوكى التتخييرية ، وإدوار الخراط يفيد من الليالى ومن ابن عربى فى (تراجم زعفران) وعبد الحكيم قاسم يعيد صوغ اللغة الصوفية فى أكثر أعماله الروائية والقصصية .

وكان التوظيف التراثى قد أعاد صورة الراوى إلى الرواية ، فسيطر الراوى على كثير من الروايات، وتنوع ما بين الراوى الشعبى إلى الراوى المثقف ، وأفادت الرواية العربية من تقنيات السرد ودور الراوى وحركته المؤثرة فى شكل الرواية من الآن حتى رواية الأصوات . وأخيراً جاءت رواية (تيار الوعى) لتعيد الآن بعظم يتجاوز الوعى

^١ كان الرواد يعملون على الحدث التاريخي نفسه ليساعدهم بهناصره على البناء الروائى، كما وجدنا ذلك عن جرجى زيدان ومحمد فريد أبو حديد . لكن الروائيين المتأخرين اعتمدوا على صدى الحدث التاريخي وتركوا لقراءتهم الروائية إتمام البناء الروائى بتجاهلهم التركيبى .

^(١) فى روايتهما (الزينى بركات) للغيطانى، ورواية (من أوراق أبى الطيب المتنبي) لجبريل .

إلى اللاوعى لتفرق في التذكر ، ولترتفع فوق حواجز الزمن المنطقي
وتسكن الزمن الفنى الداخلى ، ولتفرز الهموم والمشكلات عبر رؤية ذاتية
مفعمة بالأحاسيس والمشاعر

لقد وجدت الرواية العربية طريقها للتميز ، وجاء ذلك على محاور
الفكر والشكل، أما الفكر فقد عبرت الرواية عن مرحلة ما قبل
الاستقلال ومرحلة الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال فكانت هموم
البحث عن الهوية، وحاسات الحرية ثم قضايا الواقع للمثقفين ولغير
المثقفين ... وعلى مستوى الشكل كان البناء المثلثى التقليدى، وكان
تسلسل الأجيال أو الرواية النهر، وكانت الشكول المستمدة من التراث
(الليالى / المقامات...) وكان الراوى الشعبى ، فالراوى المثقف. وحركية
الراوى قد كشفت عن المستوى الفنى الصاعد فى الرواية العربية، ومعنى
ذلك أن الرواية عكست الحياة الفكرية والحضارية للمجتمع العربى
وأبرزت التناقض بين ماهو كائن وماينبغى أن يكون، وبذلك تحققت
الدلالة الأولى للتميز فى وجهة النظر وهى الدلالة الفكرية .

أما عن الدلالة الفنية فلا نشك أن الروائيين العرب قد أفادوا من
الروايات الأوروبية والتطبيقات الأوربية ، لكن يبقى التساؤل المهم وهو:
هل تسابق الروائيون العرب إلى تقليد البنى الفنية الروائية منذ معرفتهم
لها تماما كما حدث وقلد بعض الشعراء العرب الكلاسيكية ، وبعضهم
راقتهم الرومانسية والبعض الآخر أعجب بالواقعية .. فأبدعوا فى هذا
الأنجالات فى وقت واحد؟.

إن هذا الأمر لم يحدث مع فن الرواية، وإنما تدرج البناء الفنى
بخطوات ثابتة ينحت بها تميزه .. فعلى الرغم من أن رواد الثقافة العربية

قد اطلعوا على الروايات الأوربية في بدايات هذا القرن، بما فيها روايات تيار الوعي والاتجاه العيشى وروايات الأصوات... وغيرها من التقنيات المستجدة إلا أن الرواد بدأوا من دائرة الأنا، ونلاحظ ذلك عند طه حسين، فعلى الرغم من معرفته بكافكا وألن روب جرييه وأندريه جيد إلا أنه بدأ من (دائرة الأنا) في الأيام ثم (هو) في أديب ثم (تسلسل الأجيال) في (شجرة البؤس)، وتوازي ذلك مع قدرات الريادة، وعلى الرغم من معرفة طه حسين (بتيار الوعي والعيش...) إلا أنه لم يكتب في هذا المجال... ووجدنا روايات (تيار الوعي) بدأت في الظهور في وقت متأخر نسبياً، على الرغم من معرفة العرب بكتابتها وبتقنياتها، إلا أن الرواية العربية سارت في خط ثابت متدرج نحو التطور الطبيعي فلم تقفز قفزاً .

ولعل هذا ما يعطى لنا ثقة في حجم استقلالية الرواية العربية ببعديها الفكرى والفنى، لأن العرب لم يكتبوا رواية (تيار الوعي) مثلاً إلا بعد أن وصلوا الى الدرجة الفنية - في تطورهم الصاعد - التى مكنتهم من ذلك... ولم يكتبوا رواية الأصوات إلا بعد أن تمياً المناخ بحجم ما من الحسرية التعبيرية وبعد أن وصل الروائيون العرب لدرجة متميزة من الإجادة الفنية تمكّنهم من الغيرية، ثم إن الرواية العربية قد أحيت شكوها التراثية .

وبناء على هذا الحجم الاستقلالى والتميز النوعى والكيفى للرواية العربية فمن حقنا أن ندرس الرواية العربية عبر (وجهة النظر)، لنؤرخ بمصادقية فنية وفكرية لمسيرة الرواية العربية، وتصيح دراسات وجهة

النظر الأوروبية خاصة بالرواية الأوروبية، ولم تكن دراسة وجهة النظر الأوروبية عن درس وجهة النظر في الرواية العربية. ويصبح درس وجهة النظر في الرواية العربية ضرورة أثبتتها مبررات الاستقلالية والتميز للرواية العربية . على الرغم من إفادة الرواية العربية من التقنيات النظرية للسرد الروائي العالمي، فمثلا وجدنا: (الكاتب العارف بكل شيء، ووجدنا الراوى العارف بكل شيء ، ووجدنا الراوى الملتبس وغير الملتبس ، ولاحظنا اختفاء المؤلف ثم اختفاء الراوى ، ورأينا مسرحة الأحداث الروائية ، ورواية الأصوات العربية) .

ولهذا خصصنا هذا المسار البحثى لتطبيق وجهة النظر على تكتيك روائى تطور فى رواياتنا العربية فى مصر وهو تكتيك رواية الأصوات الذى راده باقتدار الروائى الروسى (ديستوفسكى) . وقبل التطبيق يجدو بنا أن نعرف على الخصوصية البنائية المميزة لتكتيك رواية الأصوات .

الخصوصية البنائية لرواية الأصوات:

إذا كان (هنرى جيمس) قد نظر لب (وجهة النظر) فأثر بهذا المصطلح فى تطوير الفن الروائى ووسائل التقنية السردية، فإن (باختين) قد لعب دورا مائلا عندما اكتشف الخصوصية النوعية للبناء الفنى لروايات (ديستوفسكى) .

ولاشك فى أن ماوقع عليه (باختين) يعد اكتشافا نقديا مهد لاتشار رواية الأصوات بين المبدعين المتميزين بخاصة . وكان (باختين) قد جاء فى وقت تزاحم فيه النقد على قصعة الجانب الفكرى

والأيدولوجى لروايات (ديستوفسكى)، حتى وصلت بعض النقدرات بنقاداتها حد الإسقاط ، ليجعلوا من وجهة نظرهم الإسقاطية عقائد كاملة الأبعاد النظرية فالتطبيقية ، وغالبا ما مثلت بعض هذه النقدرات تدليلا سينا جاء على حساب البناء الفنى المتجاهل فى تلك النقدرات.

وعندما قال (ديستوفسكى) : " كن شخصية Personality " ، فإنه لم يقصد الطبع التميز Character ، ولم يقصد النمط Type ، ولم يقصد المزاج Temperament الذى يكون مادة تصويرية فى الأدب ، وإنما قصد الشخصية المتمتعة بحريتها الداخلية - الاستثنائية - وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجى^(١) ، ولذلك قال (باختين) : " إن ديستوفسكى شأنه شأن جوته لا يخلق عبدا مسخت شخصياقم مظلما فعل - زيوس - بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم ، قادرين على ألا يتفقوا معه ، بل وحتى على أن يتوروا فى وجهه إن كثرة الأصوات ، وأشكال الوعي المستقلة وغير المترجمة ببعضها ، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعد - بحق - الخاصية الأساسية لروايات ديستوفسكى"^(٢).

وقبل التوقف مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، يجدر بنا أن نعرف على تاريخ نشأتها ، فهل " ديستوفسكى " الرائد هو صاحب الأولوية الأولية أم أن هناك من سبقه إلى فكرة الأصوات ؟

(١) قضايا الفن الإبدعى عند ديستوفسكى / ١٧

(٢) السابق / ١٠.

إن الدافع لطرح هذا التساؤل هو مجرد قناعة شخصية وقياس علمي يرفض أن نسترخى دائما مع الرائد الأول والأوحد في مجال الإبداع الأدبي بصفة عامة، لأنه من المفترض أن هناك بعض الإرهاصات المساعدة، ثم المحاولات غير الناضجة، فالمحاولات الناضجة مع الرائد ثم المحاولات اللاحقة ...

أما عن تصوري للإرهاصات فهي قديمة قدم أرسطو الذي امتدح "هوميروس" عندما كان لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نادرا ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات . وهو تحديد وتحجيم مبكر للدور المؤلف والراوي الذي أصبح سمة من أساسيات إنجاح رواية الأصوات الآن .

ثم يعزز (سقراط) هذا الإرهاص الباكر لفكرة الأصوات فيما عرف باسم : " الحوار السقراطي " الذي تميز بأسلوبين : السينكريزا Sinkriza والأناكريزا Anakriza . أما الأول (السينكريزا) فكان يقصد به تقابل وجهات النظر حول مسألة بعينها ، وأما الأخرى (الأناكريزا) فقصد بها القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز ، وكان يلعب (سقراط) هذا الدور الاستفزازي نقصد (استفزاز الكلمة بالكلمة) ، ولذلك كان محاورو (سقراط) أصحاب أيديولوجيات - رغما عنهم - وكانت فكرة الحوار السقراطي تفتن بصورة حاملها^(١).

ونفهم من هذا الإرهاص الاجتماع بأفكار متباعدة متحاوره حول موقف أو قضية بعينها .. وهي نفسها الفكرة الأساسية التي تتحلل حولها الأصوات الروائية في رواية الأصوات . واعتقد أن للمسرح دوره الفعال

(١) راجع: المرجع السابق/١٦.

في هذا التوجه الفني الباكر عند (أرسطو) و (سقراط).

ثم يأتي (فلوير) برؤيته الخاصة في إخفاء (الكاتب / الروائي) نظرياً ، ثم محاولته التنفيذية في (مسرح الأحداث) واحدة من اشغالات التي مهدت بقوة لرواية الأصوات من بعده ، لأن رواية الأصوات تعتمد في نجاحها على التوارى المقصود من الروائي، وعلى فكرة الحوار أو مسرح الأحداث - بطريقة خاصة ستوقف معها - على الرغم من أن (ديستوفسكي) كان الأجدر بالتنفيذ النموذجي للأصوات .

واعتقد أن (رواية الرسائل) تعد هي الأخرى من إرهابات (رواية الأصوات) لأنها تعتمد على شخصيات مستقلة ومتحاوره ، والتمتع بالاستقلال والحوار جاء بشكل أكثر تطوراً في رواية الأصوات، حتى أننا نعهده من أهم الخصائص المميزة لتكنيك رواية الأصوات ، وتعد رواية (ماجدولين) أو (تحت أشجار الزيزفون)^(١) للكاتب الفرنسي صورة متطورة وجيدة لرواية الرسائل التي استقرت على عدد محدود من الشخصيات، وتخلقوا جميعاً حول قضايا واحدة ، وكان الحوار عبر الرسائل المتبادلة ثم إن الحدث الواحد يتم عرضه مرات عديدة عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات ، ومن هنا اعتقد بوجود مشابهة - إلى حد ما - بين رواية الأصوات ورواية الرسائل . وبالنسبة لأدبنا العربي الحديث نجد محاولة رواية متواضعة اعتمدت في بنائها على الرسائل المتبادلة بين شخصيات ثلاث (إبريسم / رجاء / سداد) وكانت رواية

^(١) ترجم الرواية بأسلوب رائع مصطفى لطفي المنفلوطي.

(إبريسم) أو (غرام حائر)^(١) للروائي محمد عبدالحليم عبدالله ، وقد كتبها في شبابه وبدايات عهده بالرواية سنة ١٩٣٥/١٩٣٦ .

أما المحاولات غير الناضجة تنفيذيا وكان لها السبق قبل (ديستوفسكى) فهي محاولة (ن.غ. تشيريشيفسكى) حيث وقع على نظير جيد وهو يبحث عن تصميم موضوعى Construction لموقع المؤلف الحياذى . وكان معاصراً لـ ديستوفسكى ، ولكنه سبق ديستوفسكى في روايته (درة التكوين) التى سعى فيها لتخطى الحدود السائدة لشكل الرواية المنولوجية ، ويبدو أن هذه المحاولة لم ترتفع إلى مستوى محاولات (ديستوفسكى) ولذلك لم يكتب لها الانتشار، على الرغم من السبق . إلا أن نظيراته كانت الأقوى في هذا المجال لأنه ركز على نقطتين مهمتين لرواية الأصوات ، أما الأولى فهي موقع الروائي، ودعا إلى أن يكون الروائي حياذيا ساردا كالجليد، والأخرى هي الحرص على التباين بين شخوصه الروائية تباينا يشبه ألوان قوس قزح - على حد تعبيره - وقال يعبر عن حيادية المؤلف: "كل شخصية تقول دفاعا عن نفسها (الحق معى) لكم أن تحكموا على هذه الشخصيات الروائية التى تتبادل المديح فيما بينها ، وتتبادل الذم فيما بينها أما أنا فلا شأن لى بذلك"^(٢).

والنظير الذى قال به (ن.غ. تشيريشيفسكى) رائع فيما يخص حرصه على التباين بين شخوصه الروائية وهى فكرة (اللاتجانس) التى

^(١) عُرفت الرواية بالعناوين، وقد صدرت صيغة متاعرة سنة ١٩٧٧، عن دار مصر للطباعة.
^(٢) نقلا عن (ديستوفسكى / الرسائل المجلد الأول / ص ٨٦)، وورد في (قضايا الابداع الروائي عن ديستوفسكى / لباحثين / ٩٤).

تمثل قاعدة الإبداع الأساسية لرواية الأصوات. وأما فيما يخص حيادية الكاتب التي تصل حد البرود فإنني أضرم صوتي إلى النقاد الذين عابوا عليه هذه المبالغة الحياضية والحياضية مطلوبة في رواية الأصوات ولكن وصولها إلى هذه الدرجة فيه قدر كبير من المعاناة للروائي .. وصعوبة أخرى لإقناع المروى له أو المروى عليه بذلك^(١)

إذن فهناك محاولات عديدة قد سبقت (ديستوفسكي) .. ولم يكن هو الأول، وإن كان هو الرائد، والذي مستخذ من محاولات الروائية نموذجاً أساسياً مع نماذج رواية عربية أخرى لتفصيل القول في الخصوصية البنائية لرواية الأصوات .

وإذا كنا قد توقفنا مع الإزهاصات والبدايات الأولى لرواية الأصوات فإننا نقرب الآن من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، وأفضل البدء من المصطلح، وما أوردته المعاجم عن المصطلح (تعدد الأصوات) يكاد يترادف مع ما قال به (سعيد علوش) :

١- مصطلح يميز به (باختين) الرواية الديستوفسكية .

٢- وعند (بارت) يميز للنص السردي .

٣- ولا يتوفر (النص المتعدد الأصوات) على أيديولوجية خاصة به ، لأنه يتوفر على فاعل (أيديولوجي) ، إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات ، ويستهلك داخل هذه التعارضات .

٤- ولا تمتلك الكلمة والخطاب عند (باختين) حقيقتهما في مرجع خارجي عن الخطاب الذي يعكسane ، كما لا يلتقيان مع الفاعل

^(١) سنعمل القول في هذه النقطة في جزئية (موقع الكاتب لرواية الأصوات) لاحقاً في هذا البحث.

الديكارتى المالك لخطابه ، والمنسجم مع نفسه ، والممثل لها ، بل
تعتبر الكلمة والخطاب توزعا بين مختلف القضايا الخطابية التي يمكن
أن يحتلها " أنا " متعدد الأصوات في آن واحد^(١).

ومنطوق هذا المصطلح قد ركز على مفهوم (اللاتجانس) بين
الأصوات، بالإضافة إلى إثبات سبق (باختين) في اكتشاف هذا التكيك
النوعي في روايات ديستوفسكى ومستوقف هنا مع ثلاث نقاط محددة
ستبرز لنا - إلى حد بعيد - ما تنطوى عليه رواية الأصوات من
خصوصية بنائية .

أ - اللاتجانس .

ب - الحوار والمنولوج .

ج - التعدد اللغوي .

أ - اللاتجانس :

كانت هناك مبررات قوية للبطولة المطلقة في الرواية ، وهي بطولة
تصبخ الأحداث بوجهة نظرها ، وكانت الطبقة سببا ... وكان ضعف
البناء الروائي سببا... وعدم القدرة الغريبة على تقمص ذات أخرى..
سببا... وفي روايتنا العربية كان التقليد الأوربي سببا... وضعف الروائي
سببا... والنزعة الرومانسية والاتجاه السيرى سببا ... والواقع المتحد
ضد الاستعمار سببا، ثم كان التحرك الجمعي بعد الاستقلال بفعل
زعامة أو مبادئ ... سببا.

^(١) معجم للمصطلحات الأدبية المعاصرة/ سعيد علوي/ ١٣٦.

لكن بتطور تقنيات السرد الروائي مع الستينيات ، ووجهة النظر من قبل، كان لابد أن يتهياً المناخ لإعادة إنتاج رواية الأصوات بعد (ديستوفسكى)، وكان الالتصاق بالواقع في مسار روايتنا العربية مشجعاً على بروز رواية الأصوات التي أعلنت بطريقة فنية غير مباشرة عن رفضها للبطلولة الفردية المطلقة ، والرأى الواحد حتى لو كان دكتاتورياً ... فكانت البداية مع (فتحي غانم) في رباعيته الصوتية (الرجل الذي فقد ظله) ثم (نجيب محفوظ) في (ميرamar) ثم تابعت روايات الأصوات .

وأصبحت مهمة الروائي في (رواية الأصوات) ليست التغلغل إلى الموضوع بل تأكيد استقلالية الأنا الغريبة ، لا بوصفها موضوعاً Object بل بوصفها ذاتاً فاعلة Subject أخرى^(١) .. ومن ناحية أخرى فالحديث الروائي في (رواية الأصوات) لا يدعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة ، لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال .

ومن هنا فرواية الأصوات لم تعرف التجانس التقليدي الذي يغري نقاد الرواية التقليدية. إن اللاتجانس يكمن أيضاً في تباين الأصوات الروائية الحاملة لوجهات النظر ، وكلما زاد التباين بين الأصوات كلما تحقق التجاح لرواية الأصوات .

ورواية الأصوات مشدودة إلى الواقع - غالباً - ومن ثم فهي مشدودة إلى منطقة مقعمة بالتناقضات المتعايشة في الممارسات الحياتية، ولأن كل شيء في الحياة له طبيعة طباقية Counterpoint ، لذلك كانت

(١) قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكى/ ١٥ .

الروايات التقليدية المنغرسية في الواقع، والتي تسعى لصهر عناصره المتنافرة داخل وجهة نظر أحادية، كانت تثير غرابة لتساؤلات عديده تترادف في كيفية تجاوز الواقع بمقتضاه لإحداث انسجام قسرى .

ثم إن الواقع نفسه غالبا ما يمثل عنصرا متنافرا مع الذات (الصوت) وليس منسجما معها، لأن كثرة التحديات الواقعية تعمق الرؤى وتحيلها إلى مثل عليا ذاتية، فتزيد الأصوات الروائية قدرة على الاستقلالية النوعية، ويزداد الصوت تشبها برأيه كلما زادت أحمال الضغوط الواقعية عليه .. ولعل هذا يفسر لنا أمرين: أولهما سبب سكون رواية الأصوات للواقع والتغذى على معطياته، وآخرها نقل اللاتجانس بواقعيته ومصادقته إلى رواية الأصوات .

إن التجانس ضد فلسفة الأصوات التي تعتمد على الاختلاف والتنافر لإبراز وجهات النظر كأساس بنائي مساعد على إنجاح مهمة الأصوات، ومن ثم فالتعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي المخلقة للتعددية الصوتية التي ترفض الاندماج والتوحد في رؤية أحادية .

وإزاء هذه الخصوصية النوعية لرواية الأصوات (اللاتجانس) تصبح النقديات الباحثة عن حدود الانسجام القسرى لإبراز وجهة نظر واحدة تصبح نقديات غير مقيدة وغير مقدرة لخصوصية البناء الفني لرواية الأصوات الذى يحفل باللاتجانس . ومن ثم لو استعنا بالتحليل الأيديولوجى سيقودنا الى أدجلة الرؤى أو اختصارها واعتصارها في رؤية أحادية . ولو استعنا بالتحليل النفسى سيقودنا لتحليل قد يبعدنا عن الموضوعية المعبر عنها. وسيضعنا أمام مساحات واسعة تستوعب التأويل

والإسقاط. أما الامتعانة بوجهة النظر بدلالاتها الفكرية والفنية، مستمكنا من رواية الأصوات وستقدر خصوصية اللاتجانس التي تتمتع بها رواية الأصوات، والتي تتميز بما عن غيرها من الروايات التقليدية الأخرى.

في رواية (أصوات) لسليمان فياض يقرر (حامد البحري) العودة إلى الوطن مع زوجته الفرنسية (سيمون)، وعندما وصل قابله المأمور والعمدة واحتفت بهما البلدة، ثم حركت الغيرة نساء القرية (زيب / نفيسة القابلة / أم أحمد) وقمن بمحattan (سيمون) عنوة فماتت غرقا في دماؤها.

إن اختصار المعطيات والأصوات كلها في هذه الرواية في معنى واحد فقط هو لقاء الشرق بالغرب لأمر فيه إجهاض لمعطيات هذه الرواية، وفيه ظلم شديد لـ (اللاتجانس) للأصوات في هذه الرواية، لأن (سيمون) صوت تحركت حوله وجهات النظر (المأمور) صوت السلطة في بعدها الإنساني المثقف، و (أحمد) صوت للغيرة والحقد الدفين، و(العمدة) يمثل للدهشة والإعجاب المتقطع النظير، و (زيب ونفيسة) صوتان لغيرة المرأة ... و (سيمون) نفسها صوت يعبر عن افتتاح الشهية والرغبة في الاستطلاع بالإضافة إلى أصوات آخر ... فهل يمكن أن نتغافل معطيات هذه الأصوات لتكتفى فقط بفكرة لقاء الشرق بالغرب.. هل يمكن أن نتجاوز هذه الأصوات المتباينة لنجمعها قسرا تحت وجهة نظر أحادية ... ؟

إن المسلك النقدي الذي لا يقتصر (اللاتجانس) في رواية الأصوات لابد أنه سيقع في تجاوزات علمية في تقييمه لمعطيات أى رواية أصوات. إن الأمر يختلف مع رواية الأصوات عنه مع الرواية التقليدية ، فمثلا

(عصفور من الشرق) للحكيم رواية تقليدية ، وفكرة لقاء الشرق بالغرب من خلال منظور ذاتي أمر واقعي وإقراره إقرار لكل المعطيات الفكرية في هذه الرواية ، لأن الذي لم يستطع أن يظهره الحكيم في هذا اللقاء الحضاري بينه وبين محبوبته (فتاة شباك المسرح) استطاع أن يستكمله بشكل مباشر في حوار مع صديقه الروسي المغرم بالشرق .

إن الأمر هنا يختلف، فليست هنا أصوات ، وليست هنا رؤى متباينة، وإنما رؤية واحدة تتحرك نحوها الأحداث الروائية ، وهو الأمر نفسه في رواية (أديب) لطف حسين، و(قنديل أم هاشم) ليجي حقي، و(الحى اللاتيني) لسهيل أدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. كلها روايات تناولت موضوع الشرق والغرب بوجهة نظر أحادية تبرز التباين بين حضارتين (الشرقية بدلتها وأخترتها ورومانستها، والغربية بماديتها وصلابتها وبرودتها). أما رواية سليمان فياض (أصوات) فالأمر جد مختلف، لتمتع الأصوات الروائية بوجهات نظر متباينة ، فالعمدة يختلف عن أحمد ، وحامد البحري يختلف عن سيمون، وسيمون يختلف عن زينب... ومن هذا التباين ولدت رواية أصوات تعبر عن وجهات نظر متباينة.

وسمة (اللاتمانس) التي تميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية يمكن أن نستشهد عليها في موضوع آخر، كموضوع الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين ، وقد وجدنا هذه المواجهة في بناءات تقليدية لروايات نحو (الأرض) للشرقاوي و (رد قلبي) للبساعي و (ما وراء النهر) لطف حسين .. فهذه الروايات جمعت الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين إلا أن هذا الصراع بأصواته قد سعى به المؤلف لغاية أحادية

ولدت فكرة واحدة بعينها، وذابت الشخصوس كلها فى أحد مضمارين (الإقطاع) أو (الفلاحين).. تماما كالصراع الكراسى بين الخير والشر أما رواية القعيد (الحرب فى بر مصر) فهى رواية أصوات اعتمدت على المواجهة بين الفلاحين والإقطاع، ولكنها عرضت القضية من خلال أصوات متباينة الرؤى وكل صوت يتمتع بمساحة من الحرية والاستقلالية، ولا ينضم لأحد الفريقين (إقطاع / فلاحون) كما فى بناء الرواية التقليدية. لأن الإقرار بالوعى الغيرى حقيقة بنائية لا يمكن تجاهلها فى هذه الرواية. فالحدث واحد وهو: أن (مصرى) يؤدى الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة المدلل) ثم يعرض الحدث من وجهات نظر مختلفة، فالعمدة يحكى ويقص ويتنصر لطبقته، والخفير والد (مصرى) يحكى ويتنصر لطبقته المظلومة، والمعهد يحكى ويتنصر لذاته ولنموذجه المزيف للحقائق، وصديق (مصرى) الجندى يحكى من وجهة نظره... إن تجاهل الإمكانيات الفكرية التى تعبر عنها هذه الأصوات، ومحاولة اختصارها فى رؤية أحادية تمثل مواجهة طبقية أمر فيه كثير من الإجحاف وقليل من الإنصاف لـ اللاتجانس الذى يتمتع به رواية الأصوات.

ومن أجل هذا قيل إن رواية الأصوات تختلف فى بنائها وتذوقها عن الرواية التقليدية لأنها تخالف علم الجمال الاستاتيكي الذى يؤكد على جمالية التجانس، أما رواية الأصوات فهى تفرص على (اللاتجانس) النابع من حقيقة واقعية ... وكأنها تحتفظ للواقع بكل متناقضاته وحركيته دونما تدخل إنسانى للتوفيق أو التلقيق، وتحتفظ بمساحة من الحرية لكل صوت، دونما محاولات من المؤلف لتوجيه الصوت (الأصوات) نحو

غاية فكرية أحادية، وهى ميزة لرواية الأصوات وقدرة فنية لكاتب رواية الأصوات، على الناقد أن يقدرها ويبرزها ويحافظ عليها.

اللاتجانس من أساسيات إنجاح رواية الأصوات ، وكلما كانت الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلما ساعد على إظهار مساحة الحرية التى يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره ، ونلاحظ هذا الأمر فى روايات الأصوات الناجحة، مثل رباعية فتحى غانم (الرجل الذى فقد ظله)، حيث أقام بناءه الروائى على أصوات غير متجانسة فكربا وطبقيا، (خادمة / ممثلة / رئيس تحرير /) وفى (ميرامار) لنجيب محفوظ اعتمد على (إقطاعى جاهل / مذيع معارض للثورة / خادمة ...).

وكلما اقتربت الأصوات من التجانس كلما قلت فاعلية الأصوات ، ويؤثر هذا على المستوى الفنى للرواية ، ونلاحظ هذا فى رواية (عبده جبر) - مثلا - إذ جعل أكثر أصواته عبارة عن مجموعة من الأخوة لهم نشأة واحدة وأسرة واحدة ، وأصبح اللاتجانس بينهم يكاد ينحصر فى طموحاتهم المختلفة . والأمر نفسه تلاحظه أيضا فى رواية (إبراهيم عبدالمجيد) (المسافات)، فسكان المنطقة يتشابهون فى الفقر والجهل والجنس وتعلقهم جميعا بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة).. وقد أثر هذا على البناء الفنى للرواية كرواية أصوات كان ينبغى أن تعتمد على (اللاتجانس) بشكل أساسى

مع الرواية التقليدية كنا نمتدح قدرة الروائى على إيجاد كيان روائى متجانس يذيب التنافر والاختلاف بفعل رؤية أحادية ... لكننا فى رواية

الأصوات لانبث عن هذا التجانس ، وإذا وجد فهو سيؤثر سلبيا على بناء وتكثيف رواية الأصوات . ومن ثم فلن نبث عن الجسم الكلى، حتى لا تجهض قدرات التمايز والاختلاف واللاتجانس للتعددية الصوتية . لقد جاءت رواية الأصوات - إذن - لتحطيم التفكير الاستاتيكي والرؤية الموحدة التي تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه ليظفر المؤلف بوجهة نظره الكلية التي خطط لها سلفا . أما في رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة، الأمر الذي يتيح مساحة من الحرية لمساحة من تعدد وجهات النظر، والتي جاءت في رواية الأصوات وكأنها صدى لنسبية (اينشتين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسائية معه أمرا مألوفا .

ب - الحوار والمنولوج:

الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة ، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية ...، ولم يكن غريبا أن يسمى (سقراط) نفسه بـ (القابلة)، لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل فيولد منهم الحقيقة.

والتكثيف الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلا بتعبير الكلاسيين ، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه ، فهو جزء من كل ينتمى إليه ، يتفاعل معه، ومن ثم يتحاور معه ، فالحوار أساس في الأصوات، وبدونه تيبس وتجمد أو تغلق على ذاتها الأصوات بطريقة الرومانسيين أو بطريقة تيار الوعي... لكن الصوت واستخدامه لـ (الأنثا) السردية لايعنى الانغلاق على الذات، وإنما يعنى الانعتاق

ليكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين ، والروائي في رواية الأصوات لا يحفل بتصوير تفصيل الممارسات الحياتية للصوت لأنه يركز ويهتم برود أفعاله ، لأن ردود الأفعال تمثل خلاصة للدرجة وعي الصوت بذاته وبالأخر، ومن ثم فنحن النقاد - بالتبعية - علينا ألا نحفل بالبحث عن ملامح الواقع في حركية الصوت، قدر عنايتنا بالبحث عن الدلالة المحركة لرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر، أو كما قال (ديستوفسكى): "إنني أبحث عن الإنسان داخل الإنسان".

زوعي الصوت بذاته وبالأخر كاف للانعقاد من دائرة الأنا. وكاف لتفتيق شرفقة المنولوجية للتعبير عن الذات والآخر عبر الحوار. والصوت السروائي كنموذج اجتماعي ليس جديدا ، وإنما الجديد هنا هو البحث عن الإنسان داخل الإنسان .. فالصوت هنا حر ودائم الحركة والحوار، وليس مجرد نموذج اجتماعي مقتطع من واقعه لإتمام رؤية أحادية، كما نجد في الرواية التقليدية، ومع رواية الأصوات " لا يجوز تحويل الإنسان الحى إلى موضوع أبكم ، لإدراك غيبي يجرى تنفيذه"^(١)

ولاكتشاف وعي الصوت بذاته وبالأخر كان لابد من التغافل الحوارى؛ لأن ممارسة الصوت للوعى الحوارى هو الذى سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر... ومنهما معا نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصا من صوت متحرك لا من نموذج جامد .

وفي رواية الأصوات تدور الأحداث حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها، وذلك من خلال الطبيعة الحوارية التى سترفع بدورها فوق تقليدية التناول الروائى الذى كان يعنى - بالدرجة

(١) قضايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى/ ٨٣.

الأولى - بالتصوير والتجسيد....، ولذلك كان الطابع الحوارى الدراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها ... ثم إن تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ المختلفة اتجاهاتها ستكون هي المولدة للحوار، لأن وجهة النظر للصوت الروائى لا تتحدد من خلال موقف حوارى متغلق.. وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله.. وبالتعامل مع الآخرين .

ومثالنا هنا من رواية (الكهف السحري) لطف وادى، حيث إن شخصية (إبراهيم) كصوت قد وصلت بالتعاقب التراكمى للأحداث السيئة (القبض عليه / دخول السجن / موت الأم / فشله في حبه الجامعى /) إلى درجة من المنولوجية الطاغية التى هياكلها له الأحداث ، إلا أن صوت (إبراهيم) لم ينفلق على ذاته وإنما كان يعمل من أجل الآخرين ... ثم بالحوار اقتحمت (كريمة) عالمه وغيّرت بالحوار والحب طبيعة التساؤل داخله ... فبدأ يعيد التفكير فى نفسه وتوج ذلك بزواجه من محاورته (كريمة) .

والحوار فى رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الروائى ، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين والالتباس بين الأصوات الروائية، لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية ، ثم إن الحوار يعزز الترهين المردى ، والترهين السردى هو المغذى لفاعلية الأحداث الروائية - فى رواية الأصوات - وحركتها، بدلا من الانغلاق الاستلابى للمنولوج ، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمى

الأحادى .

إذن فرواية الأصوات وما تمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات، تمثل جهدا جماعيا تجاه موقف محدد، أمكن الاسترشاد به حواريا بين الأصوات الروائية، وفي ضوء العلاقات الحوارية تقبل من الحدالين مفهوم (الكلمة المزدوجة الصوت) التى تتولد من خلال ظروف العلاقات الحوارية، وهى رؤية نقدية تمثل (ما بعد علم اللغة)^(١).

وبقى أن نوضح أن تعدد الأصوات واستقلالها بوجهات النظر لا يعنى الانفلاق لكل صوت والابتعاد عن الأصوات الأخرى ، لأن الاستقلال الصوتى هنا استقلال نسبي يختلف عن (الاتجاه النسبي فى المعرفة Relativity)، ويضرب لنا (باختين) مثلا موضعا برواية (تولستوى) المعنونة بـ (ثلاث ميتات) فرصد لـ (موت لسيدة نبيلة / موت لحوى / موت لشجرة) فمثل هذا التناول لا يدخل تحت (رواية الأصوات) على الرغم من تباین الميتات، لأن المؤلف هنا امتلك ناصية الأمور (عارف بكل شىء) فتمكن من الوصف والمقابلة والمقارنة ليفسر بعضها بعضا .. فالمؤلف هنا يساوى المنظور الجامع لهذا الاستقلال النسبي، فأوجد وحدة عضوية لمتفرقات ثلاثة . مثل هذه الرواية لا تعد رواية أصوات، أولا لوجود المؤلف (العارف بكل شىء)، وثانيا لاختفاء الحوار والفاعلية بين أصحاب الميتات المختلفة .. ومن ثم فغياب الرابطة الحوارية أبعد هذه الرواية عن الأصوات ... ونصل إذن إلى أن اللاتجانس بين الأصوات لا يعنى العزلة التى لا تقيم حوارا لأن اللاتجانس هو المولد للحوار والمسبب له، ولأن الحوار هو

(١) ميانى تفصيل فى جزئية اللغة وخصوصية استخدامها فى رواية الأصوات.

الأساس في بناء الأصوات ، وهو الذى يدلنا على كيفية استخلاص وجهة النظر ، والحوار في رواية الأصوات يبدأ بالحوار الكبير، منذ اختيار المؤلف لأصواته المتباينة، فهذه الأصوات المختلفة بوجهات نظرها تمثل حوارا كبيرا، ينقلنا بدوره إلى حوارات جزئية فعالة داخل الأصوات وبين الأصوات في الرواية .

وكانت هذه القيمة الكبيرة والمساحة الفعالة للحوار في رواية الأصوات سببا في اعتقاد بعض النقاد بسبق الحوار السقراطى وحوار مسرحيات الأسرار.. وغيرها، إلا أن (ديستوفسكى) قد أوجد هذه الحوارات كمتطلبات أساسية لرواية الأصوات، وهذا أمر أبعد حوارات الأصوات عن ما يشبهها من الحوارات التراثية السابقة. عليها وقد وضح (باختين) ذلك بقوله: "... يعتبر ديستوفسكى مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التى لم تكن موجودة، وما كان بإمكانها أن توجد لا في (الحوار السقراطى) ولا في (الهجائية المنيية)... ولا عند شكسبير أو سرفانتيس لكن تعددية الأصوات قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوروبى، إن هذه التقاليد كلها ابتداء من الحوار السقراطى ... كانت قد انبعثت وتجمدت عند ديستوفسكى فى شكل جديد وأصيل خاص بالرواية المتعددة الأصوات^(١).

أما السبب السيكلولوجى في الحوار الداخلى فهو محجم في رواية الأصوات، لأن البعد السيكلولوجى في رواية الأصوات ليس ذاتيا بحثا كما وجدناه عند الرومانسيين ، ولا متوغلا فى اللاوعى كما وجدناه عند

(١) لقهايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى/ ٢٦٢.

(جويس وفرجينيا وولف)، وإنما يأتي البعد السيكلوجي في الحوار الداخلي بطريقة فنية خاصة تسمح بالتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها .

إن الوعي الذاتي للصوت الروائي يأتي مشبعاً برغبة حوارية طاغية ، لأن الصوت عندما يتحدث فإنه لا يلفت حول ذاته ، وإنما يلفت نحو الخارج، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخر والمواقف الأخرى في مسارها الاجتماعي الخارجي التي تزكي عنده القدرة الحوارية . ونلاحظ هذا في أكثر روايات الأصوات العربية، ولا سيما عند فتحى غانم . فريس التحرير (ناجي) دائم الاستحضار لزوجته ولد (يوسف) الذي انتزع منه رئاسة التحرير ليحاورها حواراً داخلياً، وظل على ذلك حتى أصبحت ممارساته الواقعية مجرد امتداد لتفكيره الحوارى الداخلى، وينكشف الموقف أكثر في لحظات ما قبل الموت، عندما جمع زوجته و(يوسف) على مائدة واحدة ليحيى صورة قائمة في داخله قبل أن يعالج سكرات الموت يومئذ، وهنا نشعر أن الحوار الخارجى جاء امتداداً طبيعياً للحوار الداخلى والعكس صحيح ، فارتباط الصوت بالخارج هو المولد الأساسى للحوار الخارجى والداخلى، وهذه ميزة تكاد تنفرد بها رواية الأصوات.

في الحوار الداخلى يقيم الصوت حواراً مع الغير ، لكن الصوت لا يمتص رحيق الآخر ولا يندمج معه ، وإنما يستحضره ليحاوره ، ليقاومه، وليستقل برأيه، ولجد ذلك في (الأخوة كرامازوف) .. وفى (تحريك القلب) ، وفى (الكهف السحري) فد (إبراهيم) لا يغفل على ذاته ، وإنما في منولوجه القصير لجدته مستحضراً للآخر ،

بماورده ويناقشه .. فكان مع الآخرين ولم ينعزل عنهم ، وظلت حركية
المنولوج تكاد لا تتجاوز الوعي . والمنولوج في رواية الأصوات يقدم كجزء
من الوعي العام ، ولا يقدمه الروائي كغاية أو لتعميق البعد الذاتي حتى
لا يتغلغل في اللاوعي وينعزل عن الوعي العام الذي يمثل كلا للجزء
الصوتي هنا .

وفي رواية (ميرامار) نجد (منصور باهي) يتغلغل على ذاته، لا لغموم
ذاتية وذكريات، ولكن لأنه مشارك في حوار النسيون ورواده عن
الثورة بطريقته الخاصة، فهو في موقف يعادى الثورة ... ثم يتفعل بخادمة
النسيون عندما يعرف بخدعتها فيقف بجوارها ، بل ويعرض عليها
الزواج لترفض لأنها لا تريد إشفاقا من أحد .

ولو زاد حد المنولوج وتوظيفه فإن رواية الأصوات ستأثر سلبيا،
ولأنه من المعروف أن الروائي المعنى بالمنولوج يسعى لإلقاء ظلال
موضوعية على شخصوه، لاسيما على وجهات النظر المخالفة لقناعاته
وغايته الروائية ، وهذا لا يصلح في رواية الأصوات، ثم إن زيادة الحد
المنولوجي ربما تسبب في تقليص عدد وجهات النظر وعدد الأصوات،
لأن الحدث سيتعمق في بناء راسي يتغلغل دون الأصوات لا في بناء أفقى
يتسع للأصوات .

وتتميز رواية الأصوات بعدم وجود بطولة فردية، والإقرار بفهمهم
البطولة الجماعية للأصوات الروائية يساعد على تقليص مساحة
المنولوج في رواية الأصوات، ثم إن موضوع رولية الأصوات غالبا ما
يتصل بواقع متحرك متغير، حتى لو كانت الأصوات متحلقة حول
فكرة معينة، فإن وجهات نظر الأصوات تمارس ردود أفعال خارجية

وليس مجرد انفعالات داخلية بعميق متولوجى، لأن الفكرة
ياشكالياتها ستطرح مجموعة من الأشكال الإدراكية حول قيمتها
المضمونية، وتحلق الأصوات حولها بردود أفعالهم بمثابة إعادة توزيع
النبرات المتولوجية، وهنا يحتكر الصوت الروائى بذاته المستويين:
المتولوجى والإخبارى "وكان (ديستوفسكى) لا يعرف الكلمة الغيبية
التي بإمكانها أن تبني صورة البطل المنجزة للبناء الموضوعى، دون أن
تتدخل في حوار الداخلى^(١) ومن ثم فوجهة النظر الجزئية للصوت
لا تتحدد من خلال المتولوج، وإنما تتحدد من خلال الانفعال بالقوى
الإدراكية، وبحجم التعامل مع الآخرين، ولأن الحوار الداخلى يحقق
أحد بناءات وجهة النظر عندما يساعد على كشف الصوت لنفسه،
وهذه مهمة أولية جزئية تكتمل بكشف الصوت للآخرين، وهذا يتأتى
عبر الممارسات الحياتية للقوى الإدراكية وردود الأفعال نحوها.

"إن الأرضية التي يوفرها الاتجاه المتولوجى الفلسفى لا تكفى لظهور
علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعى المختلفة^(٢)" وهنا يتعدى إقامة
حوار بين الصوت والآخر .. ولذلك نلاحظ أن زيادة المتولوج ستؤدى
إلى نتائج سلبية، ولأن مجال بحث وعناية روائى الأصوات ليست في
الفكرة المجردة وصداها على صوت واحد، وإنما في صداها على
الأصوات، ومن ثم فالمؤلف يتحرك بفكره تحركا عرضيا خارجيا لرصد
ردود الأفعال الخارجية، والتي تمثل البناء الأساسى لوجهة النظر التي
تكتمل مع البعد الآخر الحدود للمتولوج.

(١) قضايا الفن الإبدعى/ ٣٦٤.

(٢) السابق/ ١١٥.

إذن فدور المنولوج هو نفسه الدور الذى يكتشف فيه الصوت ذاته، وهو مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت ، وبهذا الدور يتحدد حجم المنولوج ودوره فى رواية الأصوات. أما الدور الأكبر فهو اكتشاف الصوت لمن حوله، وذلك بالممارسة وردود الفعل الذى يجسد الوعى الإنسانى للصوت، وتجسيم الوعى الإنسانى والجمال الفكرى المتباين للأصوات أمر يستعصى على المنولوج القيام به ، بينما يسهل هذا الأمر مع الحوار الخارجى .

وإذا كانت رواية الأصوات تسعى إلى مسرحية الأحداث، بدءاً من الحوار الكبير بين الأصوات^(١)، وهو حوار يفرض نفسه مسبقاً بحجم التباين المقصود بين الأصوات الروائية ، ثم بتوزيع الأضواء لرصد ردود الأفعال ، فإن الأمر الطبيعى هنا أن يقل حجم المنولوج ، لأنه لن يتمكن من رصد المواجهات المفترضة لوجهات النظر المتباينة داخل البناء الروائى . وإذا كانت الحاجة إلى المنولوج قليلة فإن الحاجة إلى الحوار الخارجى أساسية فى رواية الأصوات، لاسيما وأن رواية الأصوات تفرص على (الترهين السردى) المعزز للوعى الحوارى. والوعى الحوارى بدوره يعكس بعض سمات تكسب رواية الأصوات أهمية، منها أن المواقف الحوارية تؤكد استقلالية الصوت، وتبرز البعد الفكرى لرد الفعل وتشعل مشاعر الترهين والآلية الحوارية، فضلاً عن أن الصوت الذى يعتمد على (الأنا) وإلى الحوار وسيلة يدل على انفعال وعدم استقرار وتجدد لأحاسيس ومشاعر مصاحبة لتطور الأحداث الروائية .

(١) المؤلف هو الذى يقود القلم الحوارى الكبير بين الأصوات.

وقد تشترك بعض الأجناس الأدبية المستخدمة للحوار في هذه الميزات، لكن عندما تأتي الحوارات عبر الـ (أنا) للصوت فلها دلالة خاصة مميزة لرواية الأصوات ، ولأنها تدل على القدرة العبرية للمؤلف بشكل مركب إذ أنه يتجاوز ذاته إلى الصوت ويمنحه حرية ... ثم يتجاوز الصوت ذاته لاكتشاف الآخر وهذه قدرة فنية خاصة لكاتب (رواية الأصوات) .

ج - التعددية اللغوية#:

إذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها فتظهر بمستوى أحادي ، فإن اللغة الروائية، بصفة عامة، والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركا عكسيا ، فلا تتجه نحو المركزية ، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنوعاتها ، وتعبر عن مستويات الأصوات (بكل فتاتها) ومن ثم ففوة اللغة الروائية تكمن في تجاوزها لل قيد المعجمي المحدود وفي ارتباطها بالواقع التاريخي والأيدولوجي .

ولما كانت اللغة الروائية تجسيدا لا يجادل، لأن الصياغة واحدة للمعنى... فرصدت اللغة للرواية نشاطها الإبداعي.. ولما تفككت قيود السلطة الكنسية في أوروبا وقيود الطبقة الأرستقراطية، انفتحت اللغة

اللغة عنوان مطاط، وبداية فإننا نستبعد ما يخص علم اللغة، ثم ما يخص التوجهات النقدية المتصلة باللغة كالأصولية والبنيوية، ونقتصر في تناولنا هنا على مفهوم اللغة الروائية ككيان ملموس وحي في التصوير والحوار والزمات التصويرية، وإن كنا لا نخوض في فرعيات علم اللغة، إلا أننا لابد من أن نستفيد منه، على الرغم من أننا نقصد اللغة الروائية التي تولدها الحوارات، وتوجد بها الكلمة المزدوجة الصوت، وهي كلمة خارج نطاق علم اللغة.

الروائية على مستويات الوعى المختلفة للطبقة البرجوازية، وساعدت اللغة الروائية المتنوعة على ازدهار الرواية ، ومن ثم كان التعدد اللغوى داخل الرواية مكسبا فنيا لم تتنازل عنه الرواية إلا فى فترة محددة مع (رواية السفستالين)^(١)، ثم عادت بفعل الواقعية ومع رواية الأصوات التى تشجذ إدراكنا للفروق الاجتماعية اللسانية بشكل توثيقى ، لأن دور الروائى ليس العمل على صهر الفروق اللغوية للأصوات الروائية ، وإنما العمل على عدم انتهاك إرادتها الواقعية والفنية ، لأن تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هى رغبة فى إبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية ، ومن ثم فالتعدد اللغوى مساعد على الإنسان بأحداث رواية الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس).

والكلمة فى رواية الأصوات ذات أنماط ثلاثة :

- النمط الأول : كلمة المؤلف .

- النمط الثانى : كلمة الروائى .

- النمط الثالث : الحوار الخارجى والداخلى (الصوت)

ومن المفترض مع رواية الأصوات أن يختفى النمط الأول أو يضعف تحت ضغط وقوة النمط الثالث المعبر عن الأصوات ، وهو الذى يفرض التعدد اللغوى هنا تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات ، ومساحة الحرية الكبيرة الممنوحة للأصوات لابد أن يتبعها تقلص فى مساحة

^(١) رواية السفستالين كانت تعتمد على الأسلوب التولوجى الخالص (تجريد مؤتمل) وهى رواية أنشأت على الأوربيين فى فترة محدودة حتى بداية القرن التاسع عشر، والتعدد اللغوى خارج نطاق هذه الرواية.

ظهور النمطين الأول والثاني بالتبعية ، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات ، لأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي مع اللاتجانس للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

والوضع مع الرواية التقليدية مختلف ، لأنها تكاد تظهر بمستوى لغوي واحد، تحت تأثير سيطرة الروائي العارف بكل شيء، أو الراوي العارف بكل شيء عندما يصبح هو مانح الرواية ... ومهما كانت التناقضات فالعمل الروائي يضاء بخطاب واحد ... تماما كما يسعى الروائي لإذابة التناقضات للوصول إلى فكرة واحدة هي وجهة نظره هو فقط . وهو أمر يختلف مع رواية الأصوات، ومن هنا نستطيع القول بأنه كلما زادت سطوة الراوي / الروائي كلما انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وغابت معها التعددية اللغوية.. وكلما قلت سطوة الروائي / الراوي كلما زادت حدة الوعي الاجتماعي وبرزت التعددية لبروز النمط الثالث (الأصوات والحوار ...) ثم إن الحوار نفسه - كجزء أساسي في رواية الأصوات - قد يفقد الكثير من مميزاته التأثيرية بدون وجود إخصاب للاختلافات الفردية وإذكاء للتعددية اللغوية، لأن التناغمات المتميزة هي المبرزة لتباين الأصوات الروائية المتحاورة... ومن المفترض أن الروائي يحرص على التعددية الصوتية سعيا لتعميق العمل الروائي ولزيادة قناعتنا به عن طريق فن الأسلوب، وهو فن مهم في رواية الأصوات بخاصة، لأنه يبرز (اللاتجانس) بمستوياته المختلفة ويجسده في وعي المتلقي. والأسلوب عمل قصدي يسعى إلى تجاوز الدلالة المعجمية المحددة لاحتضان معاني المتكلمين

داخلى السرواية ، ولتجسيد الحوار الخارجى والدخلى للكلمة ذات الملفوظ المتحرك المتحول الحى - كما يقول باختين، ومن المفترض أن تنطق الشخصية بما يعبر عن التماثل الطبقي ومستواها الثقافى وهنا تبرز القسرة الغيرية للمؤلف الباحث عن التميز وعن البناء الصعب لرواية الأصوات .

وهذه القسرة الغيرية تأتى عندما يتمكن المؤلف من تجاوز ذاته وتجاوز الراوى وإعطاء المساحة والساحة كاملة للنمط الثالث، عندئذ لابد من توافر التعددية اللغوية والأسلبة ذات الهجين القصصى للصوغ الروائى والحوارى بين الأصوات .

إلا أن رواية الأصوات العربية فى مصر لم تحقق هذه الغاية الفنية القصصية. فكانت قليلة هى الروايات التى حفلت بالتعددية اللغوية الموازية للتعددية الصوتية بتناقضاتها ... ، وكثيرة هى الروايات التى خلست من التعددية اللغوية ، واحتفظت للتعددية الصوتية بفروقها من خلال رصد الحدث ورد الفعل فقط .

ومن بين الروايات التى حفلت بالتعددية اللغوية رواية خيرى شلى (السنيرة) وقد اتخذت من الريف مكانا لها .

فى رواية (السنيرة) يعزز (خيرى شلى) الفروق بين أصواته بعدد فنى آخر هو التعددية اللغوية التى زادت الأصوات استقلالا، وزادتنا بها قناعة، لاسيما فى تقمصه لأسلوب الطفل الذى يروى بدهشه وسنداجة (الولسد مختار) "رأى سراية الكردى مثل العروسة زينوها بسعف النخيل والبناديل الحريرية.. بين السراية والبيوت جرن كبير امتلأ بالرجال أغلبهم فى عمر خالى معاطى.. لابد أن ابن الملك

سيبتزوج الليلة - قلت هذا لفضحك الذين حولي^(١) وعندما يصف
السنيرة يقول : "السنيرة .. كانت واقفة في شباك السراية تستد
بكوعها على حافة الشباك . والأساور الذهب تلمع في يدها وصدرها
عريض ومنفتح وذقتها مثل رأس الجوافاية الحلوة ، أما شعرها
فينطرح على كفيها مثل حزم البرسيم ... وأقسمت أنها زوجة
الملك...^(٢)

وعندما يسمعا (خيري شلبي) صوت (سيدنا) فيدعما بأسلوب
يتوافق مع مهمته كرجل دين في قرية ، فيمهر حديثه بلزمات تعبيرية
تعكس توجهه الديني المتواضع ... قال سيدنا للعريف : "وحق جلال
الله إنك عريف على قد حاله... تريد أن تعرف لماذا طلبني العمدة ليلة
أمس ؟ الواجب يعني من أن أقول لك. لكني سأقول لسبب واحد
فقط، وهو أن تعرف أن الناس مقامات في هذا البلد . وحدا الله. تريد
أن تسمع مبنى الحكاية؟ صلى على النبي، ثم زده صلاة ... دفعني
مقصوف الرقبة الذي اسمه شيخ الحفراء أمام العمدة أقصد قال لي
الفضل ياسيدنا...^(٣)

أما رواية (الزيني بركات) فقد حفلت بتميز لغوي آخر تجاوز
لزمات الأصوات ، لأن الأصوات لم تحك عن نفسها بشكل مباشر،
ومن ثم استثمر الروائي اللزمات التعبيرية الوثائقية ليقننا
إلى ذلك العصر، فاستثمر الوصف ... والنداءات والرسائل والألقاب
وأسماء الوظائف ... فكثرت ألفاظ ولزمات ذلك العصر نحو (التجريس

(١) السنيرة / ٢٦.

(٢) السنيرة / ٢٨.

(٣) السنيرة / ٦٦.

/ البصاصون / مشمقدار السلطان / ناظر الحسبة / الشهاب - الزيني / ... (وهذه الوسائل التوثيقية اللغوية قد عمقت التأثير الذرائعي وأوجدت التماهي الفني بين النص كغاية وأدائه كوسيلة مجسدة للأحداث ، فضلا عن قدرة الروائي على وصف مظاهر الممارسات الحياتية بأماكنها في ذلك العصر كوصفه لرواق الأزهر / ووسائل السفر / ووصف السجون والتعذيب / والأزياء والعمامات

لكن منطوق الأصوات من خلال الروائي لم يحفل بمفارقات أسلوبية أولا لتمكن الرواي وسيطرته وأخرا لتقارب المستوى الثقافي بين الأصوات الروائية، ومن ثم كانت التعددية اللغوية هنا خارج منطوق الأصوات .. وسكنت الوسائل التصويرية المحيطة بالأصوات الروائية . أما الروايات التي لم تحفل بالتعددية اللغوية ، واكتفت بالتعددية الصوتية فهي كثيرة في رواياتنا التطبيقية في هذا المجال ، ويعود السبب في تصوري إلى وجود ثلاثة أوضاع من العرض قد تسببت في غيبة التعددية اللغوية .

الوضعية الأولى تتمثل في بروز الراوي أو الروائي المسيطر سيطرة كاملة، حتى أن الأصوات قدمت بـ (هو)، ومن ثم وجد هذا الراوي مبررا ليصيغ صوغه بأسلوبه هو دون الصوت الروائي ، ومن هذه الروايات نؤمل برواية (المسافات) لإبراهيم عبد المجيد، فهو يتحدثنا عن الأصوات ويجعل أصواته بضمير الغائب غالبا، ومن ثم لم يعط الصوت فرصة التعبير المباشر عن نفسه وكان من الطبيعي أن تترجم هذه السيطرة إلى توحيد الصياغة اللغوية بحيث لا نستطيع أن نجد فروقا جوهرية بين صوت وآخر (سعاد / ليلي / علي / جابر / أم جابر...).

وإن كنا نجد علرا لأصوات (المسافات) يتمثل في تقارب المستوى الاجتماعي والثقافي ، فإننا لا نجد هذا العنصر في رواية القعيد (يحدث في مصر الآن) ، لأن شخصه متبانية أشد التباين، فتحن مع الفلاح الأجير الفقير الجاهل (الدبش عرايس) وأمام صوت الإقطاعي ، وصوت لطيب وآخر لضابط وتومرجي ... وجاء الأسلوب بصوغ واحد متجاهلا بذلك تلك الفروق الاجتماعية والوظيفية والثقافية بين الأصوات ، وهو توحد سلبى هنا في رواية الأصوات ، لأنه يهدم اللاتجانس الذى يبرز وجهة النظر والذى يبرر تكتيك رؤية الأصوات وصوغها على هذا النحو الترهينى .

في رواية (يحدث في مصر الآن) عمد مؤلفها القعيد إلى شكل تصور أنه يفتق به شرتقة الصوغ والشكل التقليدى، إلا أنه كراو شاهد على الأحداث فرض صوغا أسلوبيا واحدا، لم يميز بين الضابط والطبيب والفلاح الجاهل، وحتى (الدبش عرايس) لم يأت بلزمات تعبيرية تمهر انتماءه الطبقي، وأصبحت المسميات الوظيفية وردود الأفعال فقط هى المشيرة على اللاتجانس على مستوى العقل ورد الفعل للأصوات، بينما غاب الدعم الصياغى للتعدد اللغوى، على الرغم من احتفال الرواية بالترهين السردى المعزز للوعى الحوارى، إلا أن الكاتب لم يستثمره .

والوضعية التالية التى تبرز أسباب اختفاء الأسلية والتعدد اللغوى في بعض روايات الأصوات العربية في مصر وجود تقارب ثقافى وطبقى بين الأصوات مما ساعد على إسقاط التعدد اللغوى بالتبعية ، وتلاحظ ذلك في أصوات روايات نحو (تحريك القلب لعبده جبير / ميرامار لنجيب محفوظ / الكهف السحري لطفه وادى).

وفي رواية (الكهف السحري) تحتكر شخصية (إبراهيم وكريمة) الأحداث الروائية ، واستأثرا بأكبر قدر من الحوارات ... وكان تقارب الصوغ الأسلوبى مع كل صوت ومع حواراتهما مريرا يتقارب المستوى الثقافى والبينى، فكلاهما عمل ملبسا للغة الإنجليزية ... وانحسرت الفسروق إلى حدود ضيقة كان يمكن إبرازها كاللزمات التعبيرية - مثلا - ولكننا لم نقع حتى على هذه اللزمات، وصبغ الروائى المسيطر الأصوات بأسلوبه، فذهبت التعددية اللغوية، وأثر ذلك فى حجم التباين المقترض فى التعددية الصوتية.

وتأتى (ميرامار) لتجيب محفوظ كنموذج ثالث لسيطرة الراوى، وإذا بصوت (عامر وجدى) يقفز ليتصدر الرواية وينهيها ويقوم باستعراض النزلاء (الأصوات) فى بنسيون (ميرامار)، فقام بمهمة الراوى ... وحاوّر شخصه ... ولكنه لم يعط كل شخص حرية التعبير اللغوى ليعبر عن نفسه. وعلى الرغم من وجود تقارب فى المستوى الثقافى بين (عامر وجدى / طلبة مرزوق / منصور باهى / سرحان البحرى) إلا أن هناك شخصية (زهرة) الخادمة الأمية، ثم شخصية (حسنى علام) الإقطاعى الجاهل ... ولكننا لم نقع على تعددية لغوية تبرز هذه الفروق القائمة بين بعض أصوات الرواية، ولم نجد إلا لزمة واحدة كان يكررها (حسنى علام) وهى (مزكيكو) ليدل بها على الانطلاق والاستهتار والانففاع... وتأتى (زهرة) بحواراتها مع الأصوات لتطمس ملامح التميز، ولا نشعر بها خادمة، لأنها تتحدث كالمتخفين، وتذكرنا - على نحو ما - بآمنة طه حسين فى رواية (دعاء الكروان)، وكانت خادمة تتحدث بأسلوب الفلاسفة .

أما الوضعية الأخيرة، فإن ملامح التميز في الصوغ اللغوي قد اختفت بسبب سيرة الروائي نفسه، ومثل هنا برواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) حيث قدم أربع شخصيات بأصوات متميزة ومختلفة، مما بين خادمة وممثلة ورئيس تحرير... لكننا لا نظفر على مستوى الأسلوب بفروق بين هذه الأصوات على الرغم من الفروق الثقافية الكبيرة، إلا أن المؤلف فرض سيطرته الأسلوبية الأحادية على أصواته الروائية. واعتقد أن هذه سلبية، لا سيما مع رواية أصوات، لأن وجود شكل فني واحد لجنس أدبي هو نشاز واضح بين الفن والحياة... وفي الرواية يصح هذا النشاز هو الشكل ذاته، لأن شكل الرواية وأسلوبها ينبغي أن يفتح بعددية تناسب الأنماط الاجتماعية بكل طبقاتها، والأسلبة بالتعدد اللغوي فرصة فرضتها طبيعة اللاتجانس في رواية الأصوات، وينبغي أن تنتم لارتفاع بالرواية إلى مستوى التعبير الحى المعبر عن الواقع بكل تناقضاته، وحتى لا نفرق الأسلوب الروائي في أحادية الخصائص الفردية وهو أمر يتنافى مع طبيعة رواية الأصوات، التى تعتمد على التباين واللاتجانس بشكل أساسى يبرر وجودها وتميزها - علينا الموازنة بين الفروق الصياغية والملفوظات الاتصالية والحوارية من ناحية، وبين الفروق والأصوات من ناحية أخرى .

وكان ديستوفسكى نفسه متهما بتوحد الصوغ اللغوي الأحادي في قصصه الأولى التى أحكم فيها قبضته على قصته، إلا أن رواياته الأخيرة التى أعلنت تكوين الأصوات قد عاجلت هذا الصوغ الموحد، وعمدت إلى التنوع اللغوي عندما عمد إلى إمرار التيمة أو الفكرة على

الأصوات المختلفة... وجاء كل صوت ليصغفها برؤيته وبأسلوبه، وهنا بدأت الأسلبة تحقيقاً للغيرية التي تبرز التمايز بين الأصوات*.

ولكن ما أُرغب التركيز عليه هنا يتجاوز (ديستوفسكى) ويتصل بشكل مباشر بالتكنيك العام لبناء رواية الأصوات وصوغها الأسلوبى. والسؤال هنا: إذا كان التعدد الصياغى مهما لإبراز حجم التعدد الصوتى، ومن ثم تعدد وجهات النظر، فكيف يحقق الروائى هذا الأمر؟.

أعتقد أن تحقيق التعددية اللغوية من الأمور الصعبة بالنسبة للروائى، لكنها قد تبدو سهلة لروائى يسلك طريق محاكاة والتقليد، فهناك بعض الروائيين يلجأون إلى التقليد المباشر للصوت الروائى بحجم ما يوازيه فى الواقع، لكن هذا التقليد يضعف الإحساس بالانفعال المقصود، ولن يزد عن كونه حلية أسلوبية أو حيلة أسلوبية مؤقتة قلما تتمازج مع الفعل الإبداعى لعمق الصوت الروائى.

ومن ناحية أخرى فإن تنوع موقع الراوى / الروائى ليس هو المؤثر الأساسى فى التنوع اللغوى للأصوات، لأن تحديد موقع الروائى والراوى ينتج عنه الشكل الفنى ... وقد نصبح أمام مستويات إنشائية متساوية ، وقلما نقع على تعدد غيرى للأصوات الروائية. وفى رواية فتحنى غانم (الرجل الذى فقد ظله) نجد أنفسنا أمام وضع نموذجى لاختفاء المؤلف / السراوى .. وقد ألقى (فتحنى غانم) بكل حباته السردية للصوت ... وعلى الرغم من تمكن الأصوات من حكيها أو

* وقد أفاض (باحثين) فى توضيح الخصوصية الفنية للغة الرواية عند (ديستوفسكى)، ولا نرغب فى التكرار.

سردھا إلا أننا لا نجد تعددية لغوية تماثل التعددية الصوتية أو تماثل التباين الصوتي داخل الرواية.. لأن الرواية فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها عندما تنازل المؤلف عن الأسلبة القصصية ، مما أوجد مفارقة فنية حيث تحقق اللاتجانس بين الأصوات ثم تحقق تجانس بالصوغ اللغوي .
ولذلك فإنني أعتقد أن التنوع اللغوي داخل رواية الأصوات لا يأتي بالتقليد حتى لا يكون باردا ، ولا يأتي من خلال موقع المؤلف / الراوي .. وإنما يأتي من الارتباط بالشكل الشفوي ، لأن تمثيل الأداء الشفوي للصوت وحواراته المتخيلة سينتج قصيدة مزوجة بعقوبة طبيعية، فتمثيل وتمثل الشكل الشفوي المستتب في مدى تخيلنا للشخصيات سيحدث نوعا من التوافق والانسجام بين الصوت ومنطوق الصوت، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تباين وتعدد لغوي طبيعي ناتج عن اللاتجانس القصدي لاختيار الأصوات الروائية نفسها وعندئذ ستلاحظ أن اللزمات التعبيرية للعصر واللزمات التعبيرية الخاصة بالصوت ثم البر... كل هذا سيظهر بطريقة طبيعية وتأتي الأسلبة هنا دونما تكلف بارد، لأن الصوت الغيري سيتوازي مع التمثيل الشفوي لإمكاناته، وهنا ستحقق تعددية لغوية تحتفظ لـ (اللاتجانس) بموقعه الطبيعي في رواية الأصوات على المستويين الصياغي والصوتي. وعندئذ ستحافظ الكلمة على الخصوصية الاجتماعية والخصوصية الصوتية للأحداث وللأصوات داخل الرواية مما يزيد قناعتنا بها .

وقد تحقق هذا التمثيل الشفوي وجاء بنتائج جيدة في روايتين من روايات الأصوات العربية : الأولى رواية (السنيورة) لخيرى شلبي وأسلوب الرواية يعلن عن حجم تمثيل الشفوية ، وقد حفظ للأصوات

بعدها الواقعى المتقع، حيث تعددت المستويات اللغوية للأصوات الروائية ، واستطاع المؤلف من خلال التمثيل الشفوى أن يقنعا بأننا نستمع إلى طفل عندما يحكى (الولد مختار)، ثم يقنعا بشخصية سيدنا عندما احتفظ له بلزمات تعبيرية متميزة .

أما الرواية الأخرى فهي (الزينى بركات) لجمال الغيطاني، والتمثل الشفهي لم يأت في منطوق الأصوات كما وجدنا في (السنيرة) .. وإنما جاء خارج الأصوات، فيما يمكن تسميته بالسرد الخارجى، إذا اعتبرنا أن الصوت يمثل السرد الداخلى ، هذه الرواية بخاصة قد اعتمدت على التبدلات السردية (سرد خارجى / داخلى / خارجى / داخلى ...) وهذه التبدلات السردية قد أثرت الرواية .. ومايهما الآن أن التمثل الشفوى قد جاء في (السرد الخارجى) أى بعيدا عن الأصوات نفسها مثل (النداءات / المرسوم / الرسائل / البيانات.....) وقد حملت هذه الوسائل لزومات العصر التعبيرية مما منح الرواية مصداقية تأثيرية... لأنها قدمت عمق المجتمع المصرى المملوكى، وكان التمثل الشفوى الحامل للزومات العصر التعبيرية وإمكانات العصر قد ساعدت على تميز هذه الرواية . بل إن بعض هذه الصيغ من (السرد الخارجى) قامت بدور الراوى، لأن مهمتها لم تكن قاصرة على إبراز التميز اللغوى وإنما كان لها فوائد بنائية عديدة

وإذا كانت اللغة الروائية ليست هى النسق الثابت معجما فقط، فإنما هنا هى الملفوظ المتحرك الذى يكتسب باستخدامه الروائى حيوية قصدية تتحرك من المطلق إلى النسبى والعكس، ومن ثم كان التعدد اللغوى من الأمور الأكثر أهمية والأكثر تأثيرا على العمل الروائى

ولما كانت رواية الأصوات معتمدة على الحوار واللاتجانس كان من الطبيعي أن تصبح التعددية اللغوية في رواية الأصوات مطلباً أساسياً ليتكامل البناء وبغيره يفقد البناء الروائي للكثير من التميز. وإذا كان التعدد اللغوي مهما للرواية بصفة عامة، فهو أكثر أهمية مع رواية الأصوات، لاكتتمال حلقات اللاتجانس للأصوات الروائية المتباينة بالتعددية اللغوية في الصوغ الروائي .

ولما كانت التعددية اللغوية في حاجة إلى مبدع متميز لذا قلت هذه الميزة حتى مع كتاب رواية الأصوات - كما رأينا - وإن تباينت الأسباب ... وإن كانت قناعتنا قوية بتميز كتاب رواية الأصوات فمعنى هذا أن هناك أسباباً أخرى منها عدم وجود تباين طبقي ولقائى بين الأصوات الروائية (تحريك القلب / الكهف السحري ...) أو أن الصوت لم يتمتع باستقلالية الحكى المباشر التام عن نفسه كما في (المسافات / الكهف السحري / يحدث الآن في مصر....) ولذلك كانت الروايات المعتمدة على الراوى بشكل مطلق هى الأقل تميزاً من ناحية التعددية اللغوية ، لأننا أمام وعى واحد (الراوى) يدرك بذاته تعدد الرؤى ... بينما وجدنا بعض الروايات القليلة التى تتجاوز فيها الراوى ذاته ليستقبل التعددية الصوتية واللغوية بما يعمق روايته ويميزها كرواية أصوات مثل (أصوات / والزيني بركات ...) .

إن ازدهار الرواية وتميزها ينطلق من مقدرة الروائي الإبداعية على الأسلية[#]، وذلك بتجاوز الأنساق اللفظية المستقرة ، وإعادة بنائها

[#] الأسلية Stylisation: أعنى بها التهجين القصدى للسياغة الروائية من حلال وعين: وعى الروائي المزلزل، وعوى الروائي بإمكانات الصوت الروائي، وهو موضوع الأسلية والتشخيص.

بتعددية الصوت اللغوى الذى يحمل دفاء الخصوصية الصوتية، لينتج خطابا روائيا يعمق القناعة بالأحداث الروائية فى حماية لمصادقية لفظية متنوعة تعبر عن مستويات اجتماعية وبيئية وأيديولوجية فى واقعنا الحياتى . لأن هذه التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر فى الطبقات الدلالية للخطاب الروائى.

القسم الثانى

الجانب التطبيقى

(وجهة النظر) فى رواية الأصوات العربية فى مصر

إذا كنا قد توقفنا مع الرؤية النظرية لـ (وجهة النظر) ثم لـ (تكنيك روايات الأصوات) فكان ذلك لغاية أساسية، وهى هذه الدراسة التطبيقية التى تقترب منها، حيث نستمر (وجهة النظر) فى تحليل روايات الأصوات العربية فى مصر.

ولست الغاية مقصورة هنا على ما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة من نتائج، ولكن الغاية البحثية أكبر من ذلك ، لأننى أتصور أن استخدام وجهة النظر استخداما تطبيقيا أمر افتقرت إليه دراساتنا النقدية المعاصرة ، على الرغم من توافر دراسات نقدية عديدة من أوروبا وأمريكا استعانت بوجهة النظر ، وقد آن لنا نحن العرب أن نستخدم (وجهة النظر) لإعادة تقييم فنى وموضوعى صريح لمسيرة الرواية العربية ، ومن ثم فهذه الدراسة لينة من بناء نقدى تقيىمى على النقد إقامته ، لأن (وجهة النظر) ليست مجرد مصطلح - كما رأينا - وإنما هى منهج لرؤية نقدية متميزة تجمع فى غير تكلف بين تقييمها للبناء الفنى والهيكل الشكلى من ناحية ، وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى .

ولذلك فالدراسة التطبيقية لن تقدم سوja فكريا فقط ، ولا سوja فنيا فقط، وإنما ستقدم برؤية محددة للبناء الفنى ومدى نجاحه أو فشله فى تقديم الفكرة الروائية، ولذلك ستتحرك على مسارات محددة تكشف لنا السعدين البنائى الفنى والموضوعى الفكرى للنصوص

الروائية، وهذه المسارات كما تفرضها (وجهة النظر) تنطلق من الكاتب / الروائي وتحديد دوره ومكانه الروائي، وكان ذلك هو المفجر لوجهة النظر، ثم تنتقل إلى الراوى وجوده أو اختفائه لأنه يلعب دورا حاسما في الشكل البنائي ...، ثم المروى / له - عليه، وهو من أبرز اهتمامات النقد الحديث، وهو ما حرصت عليه النظريات المطوره لوجهة النظر - كما رأينا - ثم تنتقل بعد ذلك إلى الأصوات الروائية....

وكان اختياري لرواية الأصوات العربية للتطبيق مقصودا لأسباب عديدة، منها أنها تمثل صورة متطورة للبناء الروائي، ثم إن هذا البناء كان واحدا من الطموحات النظرية لـ (وجهة النظر)، ولأننى لم أقع بعد على دراسة تطبيقية تناولت رواية الأصوات العربية في مصر.

وهذه الروايات التي منستعين بها في التطبيق هي روايات الأصوات العربية في مصر فقط، وقد بلغت عشر روايات - حسب معرفتى ونطاق قراءتى - وهى (الرجل الذى فقد ظله لفتحي غانم / مرامار لنجيب محفوظ / أصوات لسليمان فياض / السنيورة لخيري شلبي / الحروب في بر مصر للقعيد / يحدث في مصر الآن للقعيد / تحريك القلب لعبده جبير / المسافات لإبراهيم عبدالحجيد / الزيفى بركات للغيطانى / الكهف السحري لطفه وادى).

أ - الروائى:

لو أننا بحثنا عن الروائى في روايته بالطريقة التقليدية فإننا لن نقع

عليه في رواية الأصوات بسهولة توازى ظهوره في الرواية التقليدية ، لأن السروائى في السرواية التقليدية يكتسب تعبيرا مباشرا من خلال وضعية الالتباس الكائنة بشكل مباشر أو غير مباشر بين الروائى والراوى أو بين الروائى والبطل .. لأن الروائى التقليدى يجعل رؤيته الفكرية هى محور الذى تتشاكل حوله الأحداث، ويقوم المؤلف بانتقاء المادة الروائية ثم يعمل على توحيدها لتصبح جهوده بنيرة أيديولوجية أحادية تتوج منطلقه الفكرى وتعززه، إذن فالروائى التقليدى يتحمس ويتنصر لوجهة نظره وقناعاته ويشكل ذلك فى أحداث روايته .

أما الأمر مع كاتب رواية الأصوات فهو مختلف، لأننا لا نقع على الروائى بسهولة فى روايته فهو يختفى ، وهو الاختفاء المحمود الذى بحث عنه وتمناه (هنرى جيمس)، ثم عند المنظرين - من بعده - لتقنيات السرد الروائى، بل ووصل الأمر بكثير من المنظرين لتقنيات السرد الروائى إلى الدخول فى تفاصيل وضعية الراوى، وما ينتج عنه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائى تجاهلا تاما ، ونستثنى منهم الروسى (أوسبىنسكى) الذى بدأ تنظيراته بدءا من الروائى، فكان متميزا بين أقرانه (جيرار جينيت / بوث / تودوروف / فريدمان) وقد والسق (ساندرو بيريوذى) (أوسبىنسكى) ورأى أن الكاتب "هو مصدر كل تأثير كيفما كان نوعه ، وأنه هو الموظف للراوى والمبشر لغايات محدودة وخاصة"^(١)

وكان (أوسبىنسكى) قد ربط وجهة النظر بالتوليف ، وعين وجهة النظر من خلال المواقع التى يشغلها أو يحتلها المؤلف ، ومنها ينتج

(١) تحليل لخطاب الروائى/ ٣٠٦ .

خطابه السردي ، ثم حدد أربعة مواقع : (المستوى الأيديولوجي / المستوى التعبيري / المستوى الزماني والمكاني / ثم المستوى السيكلوجي) وفصل القول في مواقع هذه المستويات.

واتفق مع (أوسبنسكي) بأن البداية الطبيعية من المؤلف وعلينا ألا ننكر ذلك مغالاة في تفريعات تنظيرية، لأن المؤلف أساسي، فهو إذن موجود في رواية الأصوات أيضا ، ولكن حضوره يختلف عن حضوره في الرواية التقليدية، فالروائي في رواية الأصوات هو الحاضر الغائب - إن صح التعبير - فهو الذي يمنح الأصوات وجودها ، وهو الذي ينظم ظهورها وحواراتها ، ثم هو حاضر في درجة الغيرية التي يتمتع بها الروائي المتميز فقط، بمعنى أنه حاضر بشكل غير مباشر في أصواته ، لأن قدرته الغريبة على تقديم أصوات مستقلة يعني أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التي عبر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي (أصواته) المخلقة بخياله التركيبي الخصب .

ومع توافر القدرة الإبداعية الغريبة فإن روائي الأصوات يتمتع بقدرته على تجاوز ذاته، ليعبر عن فكر الآخرين، وليحافظ على قيمته الدلالية، وعلى وجهات النظر الجزئية في روايته، ومؤلف الأصوات لا يسعى لانتصارات براقة لفكره ، وإلا لتحولت الأصوات الروائية عنده إلى دمي، ووسائل لإشهار فكر المؤلف ونظراته الأحادية وهنا سنكون أمام كاتب الرواية التقليدية، وتضيع ملامح التميز الخاصة بكاتب رواية الأصوات .

وقد وجدنا كتاب رواية الأصوات العربية في مصر يتقنون دورهم ومهامهم ككتاب لرواية الأصوات ، إلا أن بعض الكتاب قد وقعوا في

كثير من الخاذير ، أذكر منها هنا رواية (يحدث في مصر الآن)
ليوسف القعيد، لأن المؤلف في هذه الرواية لم يعبر عن فكرته بشكل
مباشر، لأنه أعطى فرصة لأصواته الروائية ، ولكنه عاد وسعى لتأكيد
فكرته - التي لم يعبر عنها مباشرة - بوسائل آخر توثيقية، ولاسيما في
نهاية الرواية، عندما ظهر وكأنه يحاكم أصواته محاكمة غيابية لما
صدر عنهم من أفعال وردود أفعال.

وعلى نحو آخر نجد (نجيب محفوظ) قد أعلن عن نفسه بشكل غير
مباشر في روايته (ميرامار) على الرغم من اختفائه الجيد ، إلا أنه أعلن
عن وجهة نظره من خلال البناء والتنظيم والتفصيل لحدود الأصوات،
فهو يقدم صورة الكارهين للثورة بشكل لا يعبث ولا يساعد على
التعاطف معهم ، ثم برزت الأصوات المناهضة للفكر الثوري في قبرة
حوارية ضعيفة ، وبحجم ثقافي محدود إذا ما قيس باختياره للأصوات
المؤيدة للثورة ، وكان (طلبة مرزوق) مكروها في البنسيون أما (حسنى
علام) فكان رمزا للجاهل المستهتر .. ولأنهما من الإقطاعيين فكان من
الطبيعى أن يناهضا الفكر الثوري، لكن المؤلف لم يمكنهما من الحوار
القوى لإبراز وجهة نظرهما . وحتى (منصور باهى) كان مناهضا للفكر
الثوري ولكن الروائي لم يعطه فرصة التعبير عن وجهة نظره ، ولم
يبرزها بشكل سردي أو حوارى ، واكتفى بالإشارة فقط إلا أن أخاه
قد أنقذه من ورطة الاعتقال، ولكننا لانعرف نوع ممارساته الفكرية
المناهضة للثورة، وظل ذلك سرا حتى انتهت الرواية .

وجعل المؤلف حوارات المناهضين للثورة غير حماسية وغير مقنعة،
لأن (حسنى علام) كان جاهلا، ولأن (طلبة مرزوق) كان يهين نفسه

للسفر خارج البلاد. بينما كانت حوارات وحاسات المؤيدين للثورة قوية ومتداخلة حتى كادت تمثل وعيا جماعيا عند (البحيرى / وعامر وجدى) وعلى نحو رمزى عند (زهرة) .

وللاحظ أيضا أن المؤلف قد ألقى على الثورة ظلالة من وعى الشخصيات الناضجة المتزنة مثل (عامر وجدى / البحيرى ...) فجرى التأكيد ولم يجر التعبير .

نعم فكر المؤلف كائن من بعيد ، ولكن ليس على المؤلف أن يرمج الأصوات لترويج فكرة كما فعل (القعيد)، أو ينظم ويختار أصواته بشكل يبرز وجهة نظره كما فعل (نجيب محفوظ)، لأن مؤلف الأصوات ينبغي أن يكون حياديا، وقد بالغ بعض الأدباء الروس فى هذه الحيادية لدرجة أنه وصف حياديته بأنها ينبغي أن تكون باردة كالجليد.

إنه الروائى الروسى (ن . غ. تشيرنيشفسكى) الذى أعلن الحيادية المفرطة ليقاوم توجهات الرواية المتولوجية، وكان يقول بأنه يظهر رأى الأصوات أما هو فيحفظ برأيه لنفسه . وهذا الرأى فيه درجة من التطرف الحيادى، لأنه من غير المعقول أن يجمد الروائى أحاسيسه ومشاعره ، وقد وجد النقاد صعوبة كبيرة لتحقيق هذه الدرجة المبالغ فيها من الموضوعية.

وهنا نقرب من التحديد الدقيق لموقع كاتب رواية الأصوات ، فلا هو ظاهر كما نجده فى الرواية التقليدية ، ولا هو حيادى لدرجة البرود والجمود كما قال (تشيرنيشفسكى) وإنما هو فى درجة وسط . " ومؤلف رواية الأصوات مطالب لا بالتنازل عن نفسه ، ولا عن وعيه

- كما قال تشيرنيشيفسكى - وإنما يتوسع ويتعمق إلى أقصى حد في إعادة تركيب هذا الوعي من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعى الآخرين المساوية له في الحقوق^(١).

في رواية الأصوات يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصوت، ليقدم نفسه ، ويرصد وعيه بذاته وبالأخرين رصدًا حراً ، وتصبح استقلالية الأصوات مقلدة بمحجم اختفائه ، وبمحجم الحد التنفيذي لخطة الروائي الساعى إلى الاكتشاف لا إلى التسجيل، وهذا الاكتشاف هو الذى يساعد - بدوره- على الاحتفاظ بمسافة طبيعية بين الروائي وأصواته، علما بأن منطق الوعي الذاتى للروائي لا يسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير .

وإذا كنا نسعى للبحث عن وجهة النظر الكلية في الرواية فهذا لن يلقى استقلالية وأهمية وجهات نظر الأصوات الروائية ، لأن وجهة نظر المؤلف الكلية قد تفهم بالتأويل من مصادر مختلفة، كالبناء والتكثيف واختيار الموضوع والأصوات، ولأن المؤلف هو القائد للتماس الحوارى الكبير بين الأصوات ، لكن وجهة نظر الصوت الجزئية تفهم من خلال حديثه عن نفسه وحديثه مع الآخر بشكل مباشر . إذن فوجهة نظر المؤلف الكلية تمثل كلمة حول الكلمة ، كلمة كلية تأويلية لاتلقى الكلمة الجزئية للصوت ، ولا تعلن اتحادها أو التباسها وتوافقها وإنما تظل محفوظة بكيافها الاستقلالية، إذن فكلمة المؤلف هى كلمة حول الكلمة ، وكلمة (حول) هنا تحتفظ بحقوق الاستقلال لوجهتى النظر الكلية والجزئية .

(١) قضايا الفن الإبدعى / ٩٧ .

إذن فالروائي لا يُلخص وجهة النظر لأي صوت ليصل إلى وجهة نظره الخاصة ، وإنما يقوم الروائي بسط فكرة الصوت في إطار سيكولوجي يتأزم ويصل بالصوت حد التعبير الخارجي ويندفع للحوار مع الآخر، سواء كان حواراً متولوجياً أو خارجياً .. وهذا ما نجده مثلاً عند صوت مثل (مبروكة) في رواية (الرجل الذي فقد ظله) فلقد عملت خادمة واختزت طموحاً لتجاوز طبقتها حتى تمكنت من الزواج بعبد الحميد أفندي، لكن ابنه (يوسف) احتقرها ولم يساعدها فحطم طموحاً فانفجرت ساردة حاكية محاورة، ولذلك عندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على (يوسف) ...

ولكى يحقق روائي الأصوات الناجح لروايته فهو يحتفظ بالآنية والترهين السردى احتفاظاً يحقق له المواجهة عبر قطاع عرضي يجمع الأصوات في مكان واحد وزمان واحد لتحقيق المواجهة ، وهذه الغاية نلاحظ أن أكثر كتاب الأصوات يحرصون على العمق المكاني مع قصر الامتداد الزماني ، وقصر الامتداد الزماني يساعد على استحضار المتناقضات وتكثيف المواجهات وتفاعل الأصوات بالحوارات والتزامن هو العامل المساعد .

ونلاحظ التكثيف الزماني في رواية (تحريك القلب)^(١) - مثلاً - حيث جعل الكاتب من إرهاصات سقوط البيت زمنية بنائية لروايته رصد فيها رد فعل الأصوات تجاه هذا الحدث ... وكل صوت في

(١) تحريك القلب/ عبده جبير.

الأسرة عبر عن حجم السقوط داخله بكل هواجسه الآنية والمستقبلية. وفي رواية (أصوات) لسليمان فياض جعل المؤلف زمن الرواية هو زمن الزيارة القصيرة التي قام بها (البحيرى) لقريته، عبر أيام محدودة بدأت بوصوله وانتهت بقتل زوجته الفرنسية (سيمون)، والتكثيف الزمنى فى رواية (الزبني بركات) قد ساعد على إحداث المواجهات لاسيما بين (الزبني) و (على بن أبي الجود) من ناحية، وبين السلطة والشعب من ناحية أخرى، والأحداث لم تتجاوز العام، على الرغم من كثرة المتغيرات وحركية الأصوات وتفاعلاتها بأفعال وردود أفعال والتكثيف الزمنى أمر قد حقق للرواية زاوية من زوايا نجاحها الفنية . وفى رواية (المسافات)^(٢) جعل من زمنه انتظار عودة (قطار الكنسة) زمنا أسطوريا لروايته التي استوعبت الخرافة وجسدت الجهل والغيبيات ... وفى رواية (يحدث فى مصر الآن)^(١) كان الزمن قصيرا وقد بدأ بالمساعدة الأمريكية وانتهى بقتل (الديش عرايس) والتحقيق والتفسيق ... وفى رواية (الحرب فى بر مصر)^(٣) تصبح فترة التجنيد الأولى التي حل فيها (مصرى) بدلا من ابن العمدة هى زمنية الرواية ... وفترة التجنيد الأولى انتهت باستشهاد مصرى واتسعت الزمنية القصيرة لتستوعب الأحداث الكثيرة التي ترتبت على الاستشهاد وحتى دفن الجثة .

أما العمق المكاني فقد حرص عليه روائيو الأصوات، لأنه المؤثر

(٢) لمسافات/ إبراهيم عبد الحميد.

(١) يحدث فى مصر الآن/ يوسف العقيد.

(٣) الحرب فى بر مصر/ يوسف العقيد.

الأساسى فى تكوين وجهة نظر الأصوات وتوجهاتها، فـ (يوسف ومبروكة) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله)^(٣) كان المكان هو السبب الأساسى فى محاولة تجاوز كل منهما لطبقة ومكانه... وفى رواية (ميرامار)^(٤) على الرغم من وجود الأصوات فى مكان واحد وهو (البنسيون) إلا أن كل شخصية جاءت محملة بمعطيات المكان الذى نشأت فيه ومن هنا استمدت الأصوات تمايزها... فـ (زهرة) حملت طيبة القرية وسذاجتها و (حسنى علام) حملت هوائية الإقطاعى المستهتر و (سرحان البحرى) كان لديه حنين لا يقاوم لقرية ووجده فى (زهرة) فترى لها وأصر على القرب منها... والمكان فى رواية (المسافات)^(٥) لعب دورا أساسيا لأنه شكل الأصوات وأتاح فرصة لنسج الأساطير وتجسيم الغيبات... وفى روايات (يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر / السنيورة / أصوات) كان للريف - كمكان - دوره الأساسى فى تشكيل الشخصية وتمايز الأصوات الروائية التى حاكمت بدورها المستوى الثقافى والفاوت الطبقي، والعمق المكاني تلتقى به - وعمق مركز - فى رواية (الزيتى بركات) لدرجة تنقلنا إلى عمق القاهرة المملوكية وشوارعها وفوايسها وسجونها، بل ونطقت الأصوات من خلال هذا الانتماء المكاني.

ولأن رواية الأصوات قائمة على (اللاتجانس) فكان من الطبيعى أن يعتمد الروائي إلى إبراز هذا (اللاتجانس) عبر (التبدلات المنردية)

(٣) الرجل الذى فقد ظله / فصحى غانم.

(٤) ميرامار / نجيب محفوظ.

(٥) المسافات / إبراهيم عبد المجيد.

لتجسيد التباين بين الأصوات الروائية . وهذه التبدلات والتبادلات السردية حدثت في رواية الأصوات بطريقتين: أما الطريقة الأولى فكان الروائي يحرص فيها على تنظيم ظهور الأصوات المختلفة بشكل تعاقبي يعلن عن مستويات طبقية مختلفة أو توجهات أيديولوجية مختلفة، والانتقال من صوت إلى صوت هو إحداث للتبادلات التي تجسد اللاتجانس القائم بين الأصوات في رواية الأصوات . ونجد هذا في روايات (ميرamar / الرجل الذي فقد ظله / أصوات / الحرب في بر مصر / السنيورة) .

في هذه الروايات اعتمد الروائيون على تحقيق (اللاتجانس) بالانتقال من صوت إلى صوت آخر مختلف وهي أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة .

وهناك روايات أصوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخرى تعزز (اللاتجانس) القائم أساسا بين الأصوات، وفي هذه الطريقة يظهر الروائي بشكل أوضح في روايته، وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات السردية، فالروائي يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات (سرد داخلي) ثم ينتقل إلى ما يمكن تسميته (بالسرد الخارجي) الذي يحقق به خلفية وصفية ويدفع به تحرك الأحداث دفعا رأسيا ونجد هذا في روايات (تحريك القلب / الزيني بركات / يحدث في مصر الآن ...) .

في رواية (تحريك القلب) يعرض الروائي للأصوات (داخلي) ثم يتدخل بقطاع عرضي ليصف بعض مظاهر تداعيات السقوط (..خارجي) ثم يعود إلى الأصوات لتنف مع كل صوت وتعرف على

رد فعله .. وهكذا حتى تنتهى الرواية ويحدث السقوط . وفى رواية (الزيفى بركات) يعرض المذكرات الرحالة البندقى (سرد خارجى) ثم يعرض مدينة القاهرة (..خارجى) ثم يتوقف مع بعض الشخصيات (على بن أبى الجود) وهذا (سرد داخلى) ثم يعود إلى المدينة لوصف مظاهرها الحية أو لإلقاء إعلان (...خارجى) ثم يعود إلى صوت من الأصوات (سرد داخلى ...) وقد امتلك الروائى إطارين حرك بمما التبادلات السردية حركية مقصودة من أجل إحداث الالتجاس الأول على المستوى الشخصى داخل السلطة بين (الزيفى بركات) و(على بن أبى الجود) وهو الإطار الذى حقق المواجهة الأقوى. أما الإطار الآخر فتمثل فى المواجهة بين السلطة والشعب وحقق بالتبادلات السردية مواجهات عديدة كان الشعب فيها هو الطرف المقهور والسلطة هى التى تزداد تجبرا .

ومثل هذه التبادلات السردية وجدت فى بعض الروايات، إلا أنها فى رواية الأصوات تكتسب مذاقا خاصا، لأنها تؤكد خاصية نوعية لرواية الأصوات (الالتجاس) بطريقة فنية تحدد قدرات الروائى ، ثم إن رواية الأصوات لا تعنى بالوصف وتعتمد المحاكاة قدر عنايتها برصد رد الفعل لإبراز وجهة النظر ، ومن ثم فمثل هذه التبادلات السردية تساعد على تحقيق التعارض الثنائى المقصود فى رواية الأصوات التى تحتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليها ، وهذه التبادلات تساعد على تقديم العمق الداخلى والخارجى فضلا عن تحقيقها للتناقض المقصود بين وجهات النظر .

والتبادل السردى يمكن أن يحدث على المستوى الداخلى للصوت

الواحد في رواية الأصوات ، لأن الصوت نفسه يتحرك بحديثه بين الداخل والخارج ، فهو يتعمق ذاته ليفهمها ، وهو يتحاور مع الآخرين ليعبر عن وجهة نظره بعد الحوار مع نفسه ، وقد سبق توضيح هذه التبادلات من خلال حديثنا عن الحوار وخصوصيته في رواية الأصوات. ولن أستشهد هنا بأمثلة لأن كل صوت في كل (رواية أصوات) يتحرك بين الداخل والخارج حركة تبادلية طبيعية، لأن رواية الأصوات لا تصف وإنما تسمى لرصد الفعل ورد الفعل لتحديد شخصية الصوت

وتحيزه ووجهه نظره .

وهناك من الروائيين من لجأ إلى الفصل الصفر لكي يمهد بدوره لحركية التبادلات السردية بين الداخل والخارج ، وليعطى في هذا الفصل الصفر الأوليات المعرفية عن الأصوات والحدث الذي تتخلق حوله الزمان والمكان . وقد وجد هذا الفصل الصفر عند بعض روائي الأصوات مثل (إبراهيم عبد المجيد في روايته (المسافات)، وسليمان فياض في روايته (أصوات) حيث جعل من وصول البرقية للمأمور ذريعة لتعريفنا بالزمان والمكان والشخصيات . والفصل الصفر المهيئ للتبادلات السردية نلتقى به أيضا عند طه وادي في روايته (الكهف السحري)، والصفر الإبداعي لا يمثل نقلة نوعية متوافقة مع المكانة الفنية لرواية الأصوات ، لأن الفصل الصفر معروف في الروايات التقليدية ، وأتصور أن وجوده بشكل مباشر في بداية رواية الأصوات أمر غير محمود فنيا .

وإذا كانت المنظورات المعاصرة قد غابت بموقع الراوي ، فإن

عنايتنا هنا بموقع الروائي نفسه ، وإن كنت أتصور أن موقع الروائي لايزيد عن كونه أحد الأساليب التكوينية التي قد لا تؤثر تأثيرا كبيرا على فنية البناء الروائي ، لكن هذا لا يمنع من وجود تأثير ما ، وهو ما يدعونا لتحديد موقع الروائي نفسه في رواية الأصوات .

ومن المفترض بداية أن الروائي مختلف تماما في رواية الأصوات . إلا أنني في الحقيقة لم أجده مخفيا دائما ، وهو ما جعلني أفترض وجود ثلاث حالات لتحديد موقع الروائي :

- الاختفاء .
- حالة الالتباس .
- الظهور المباشر .

في حالة الاختفاء التام يرتفع المستوى الفني لرواية الأصوات بصفة عامة ، لأن هذا معناه - بداية - أن الروائي يمتلك القدرة الغيرية التي مكنته من تجاوز ذاته لاستعراض الآخر (الأصوات) . واختفاء الروائي هو الهدف المعلن لوجهه النظر منذ مطلع هذا القرن للمنظرين ، أملا في تجاوز الكثير من البناءات التقليدية ... وكانت أبرز ميزة لرواية الأصوات أن تأتي الأصوات على الروائي فلا تظهره ، وتعني الرواية بظهور الأصوات بحجمها الطبيعي ، فعندما يختفي الروائي يفسح مجال الظهور والاستقلال للأصوات ، وهو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات .

وقد جاءت أكثر روايات الأصوات المتميزة لا تعلن عن مكان مؤلفها ، لأن الروائي احتفظ بمساحة كبيرة بين الوجه والقناع ، وهذا ما نجده في رواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) . حيث قدم أربع

شخصيات لتحدثنا كل شخصية عن ذاتها إزاء أحداث بعينها... واختفى الروائي بمحبة فنية جيدة زادت من نجاح رواية الأصوات هنا. ونجد هذا الاختفاء أيضا في رواية (ميرامار) ورواية (أصوات) ورواية (الحرب في بر مصر) حتى أن بعض الأصوات تردد (... لأنه ليس لنا مؤلف يقدمنا ...).

أما عن اختفاء الروائي في (ميرامار) فجاء اختفاء غير تام، إذ منح (نجيب محفوظ) أحد الأصوات الروائية وهو (عامر وجدى) بعض مهام المؤلف والراوي المشارك واعتمد عليه اعتمادا أساسيا في تقديم الأصوات الروائية ومحاورتها ، ولا نستطيع أن نقول إننا هنا أمام حالة التباس، لأن مسافة كبيرة تفصلنا بين (عامر وجدى) و (نجيب محفوظ). أما حالة الالتباس[#] بين المؤلف والراوي في موقع وسط بين الظهور المباشر والاختفاء التام، وفيها يتولى المؤلف مع الراوي الإمساك بزمام السرد والقبض عليه قبضة قد تصل حد خنق الأصوات وتقديمها من خلاله وتحت رقابته، فلا يعطى للصوت حرية ، وإنما يتولى هو وصف الصوت وتقديمه، وقلما يعطيه فرصة الظهور، اللهم إلا في الحوارات الخارجية . وينطبق هذا الالتباس بهذه الكيفية على رواية (المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) كمؤلف لم يكتب بالتنظيم ، ولم يكتب بتحويل الأصوات إلى شكول متباينة تسعى لإعلان وجهة نظره وإنما وجدناه يبالغ فلا يتحدث الصوت عن نفسه وإنما من خلاله (التياس) ، وإذا حاكمنا حالة الظهور هنا محاكمة ما ينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات لقلنا إن تكنيك الأصوات هنا جاء ضعيفا ، أولا

[#] المقصود بمحالة الالتباس ضيق المسافة بين المؤلف والراوي، حتى تصل درجة الطابق بين المؤلف والراوي، أو بين المؤلف وأحد الأصوات الروائية، وهذه الأخيرة لم نجدها في رواية، لأن وجودها يعنى وجود رؤية فوقية كلية تبلع وجهات النظر الجزئية الأخرى.

لأن الأصوات لم تمتلك حرية التعبير عن نفسها بقدر من الاستقلال بعيداً عن المؤلف ، وثانياً أنه انتهى أصواتاً لا تنبئ عن شخصيات قوية ومستقلة، وإنما هى شخصيات ضعيفة وانحزامية وغارقة فى الجهل والأساطير ، ولعل هذا ما يسر على المؤلف تقديم روايته ليعلن بها وجهة نظر كلية طاغية فى غيبة وجهات النظر الجزئية. ومن ثم نستطيع القول بأن مؤلف هذه الرواية لم يحتفظ من تكتيك رواية الأصوات إلا بالشكل فقط (أصوات ...) أما التنفيذ فأتجه به نحو رواية تقليدية ، وتسبب ظهور المؤلف ملتبساً بروايته فى هذا الضعف لتنفيذ تكتيك رواية الأصوات^(١) وقبضته الشديدة جعلتنا على سطح الأحداث ولما لسمعنا داخلها، لأن المؤلف لم يعط الصوت فرصة التعبير الكامل عن نفسه حتى يطلعنا على داخله ...

وجاءت رواية (الكهف السحري) لطفه وادى صورة أخرى لظهور المؤلف ملتبساً مع روايته وقد بدأ بالفصل الأصفر ثم تابع أصواته ... وإن أتاح لنا أن نعرف داخل الشخصية وخارجها، وهو أمر لم يتحقق فى رواية (المسافات)، إذن قبضة الروائي هنا لم تكن حديدية ... وإنما كانت هذه الرواية قد تقدمت خطوة عن رواية (المسافات)، لأن الروائي لم يحكم قبضته على الأصوات وإنما خلى بيننا وبين الأصوات، الأمر الذى قام المؤلف بدور (التهميش الدلالي) وترك للأصوات حرية تامة للتعبير ... وعلى الرغم من هذه الحرية إلا أنها لم تستطع أن تخفى الروائي فى روايته وفى مواقفه الرومانسية العاشقة التى وصلت حد الهيام والنصوف .

(١) أود الإشارة هنا إلى أن الوصف النقدي بقوة التكتيك أو ضعفه، وهو منظور نقدي عام، لا ينسحب على قدرات الرواية كحكم كلي، لأن تناولنا آخر للرواية نفسها قد يعلى من شأنها، لتمييزها بين الروايات التقليدية (مثلاً..)

وتأتى رواية (تحريك القلب) لعبه جبر صورة أخرى لحالة الالتباس بين المؤلف والراوى مهندسة بناء الأصوات، وإذا كان المؤلف هنا قد منح أصواته حرية تامة فإنه احتفظ لنفسه بالقوة الدافعة للأحداث، والتي تتمثل فى تقطيعه للاستعداد الرأسمى لأصواته، ليتدخل بقطاع عرضى واصف لإرهاصات سقوط البيت، ليزيد من الوقع النفسى لقرب السقوط، ثم يعود ليختفى ويترك أصواته تتحدث عن مخاوفها وأمالها كلما اقترب البيت من السقوط . وظهور المؤلف لتنسيق الهندسة البنائية للأصوات كان ظهورا موفقا وله فاعلية بنائية.. واحتفظ بالتطور الوئيد والمخيف لنفسه ، وترك للأصوات رصد مشاعرها وأحاسيسها الداخلية وخطتها الخارجية لمواجهة السقوط وما بعد السقوط للبيت.

ثم تأتى رواية (يحدث فى مصر الآن) كنموذج لظهور المؤلف بشكل مباشر، فيعلن مؤلفها عن وجوده، ولم يغير وضعه إلى ظهور غير مباشر، وإنما أصبح المؤلف هو الشاهد على الأحداث، وهو شاهد مشارك فى رصد الحدث ، ثم هو مشارك فى ردود أفعال الحدث الروائى الذى تمثل فى قتل الفلاح الأجير (الدبيش عرايس)، وجاءت ردود الأفعال المختلفة للأصوات لترصد حجم الفساد والروتين والظلم والتلاعب بالأوراق والمستندات وتحكم القوى فى الضعيف وتحكما وصل حد أن أنكر (الضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية) وجود شخصية باسم (الدبيش عرايس) ، وفى المقابل عجز صديقه الفلاح وزوجته فى إثبات وجود شخصية باسم (الدبيش عرايس) على الرغم من إنجابه لأطفال ومعرفة أهل القرية له معرفة معايشة .

ومؤلف رواية (يحدث فى مصر الآن) يجعل من ظهوره المباشر محاولة

فنية جديدة يعلن بها تمرده على تقنيات السرد الروائي وعلى الصنعة الروائية وقد أصاب إلى حد بعيد ... بل وجاءت محاولته في بعض نجاحاتها لتعلن أن التنظير للسرد الروائي مهما بلغ فهو محدود لتداخلات التطبيق والتجديد الشكلي للرواية.

قال القعيد في بداية روايته " .. لأسباب كثيرة أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء...^(١). ولذلك يعطينا تلخيصا لمضمون الرواية ضاربا بذلك لعنصر التشويق... وكأن جدية الحدث أكبر من الزخرف الإخراجي وأكبر من التشويق، قال : "... بعدها -المقدمة- يأتي دور أهم أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي ، وجريه وراء الكلمات حتى تستقطع أنفاسه ... يجب أن أعتمد على هذه الأدوات . محفظا بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما قبل النهاية^(٢)" ثم يقول: " وأصول الحرفة كانت تفرض على أن أخفي بآ الوفاة، ومن المثير أن أحكى عن اختفاء العامل الزراعي ليلا... ستخرج التساؤلات من عين القارئ كيف تم هذا؟ من أجل الإجابة عن كيف هذه ، تبدأ فصولا جديدة مضمونة القراءة ، ولكني أفشيت أسراي وكشفت خططي...^(٣) " .

ولم يكن القعيد هو الأول بين الروائيين الذي يعلن وجوده في روايته ويتدخل بهذا الشكل السافر الذي يطمس آمال (وجهة النظر وما بعدها من تقنيات) فقد سبقه إلى إعلان الوجود للمؤلف بعض الروائيين أذكر منهم (طه حسين / تولستوى / فلوير / بروس / توماس مان)

(١) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ٢٢.

(٢) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ٢٢.

(٣) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ٢٣-٢٤.

بالنسبة لطفه حسين فالقارئ لا يجهل وجوده الضاغط في أعماله القصصية بصفة عامة لأنه - كمؤلف - دائم الحوار مع القارئ (المتلقي) ونلاحظ هذا بخاصة في (المعذبون في الأرض / ماوراء النهر...) ولجأ طه حسين إلى هذا الظهور والاستطرادات التعسفية التي تعلن عن وجوده كمؤلف لأسباب منها :

- إحساسه الضاغط بالقارئ بسبب عاهته، ولأنه كان يعلى لا يكتب...

- إيمانه بتصور خاص عن حرية الفنان .

- رغبة في تعليم أصول القص بشكل عملي ...

لكن الأمر عند (تولستوى) في (البعث) بخاصة كان مسببا بحجم القناعة الشديدة بالتوجه الأيديولوجي والأخلاقي، لا سيما في نهاية الرواية عندما استعان بنصوص وعظية من الإنجيل ...

وعند (فلوبير) كان التدخل من المؤلف وإعلان وجوده استنادا لتفكير أخلاقي عبر محاينة للشكل الروائي ، ومن الطبيعي أن يعلن أنه كمؤلف مع أو ضد ... تبعاً لحجم القناعة الأخلاقية التي دعا إليها في رواياته التقليدية والوثائقية.

أما (بروست) فقد نجح في دمج تعليقاته بكيفية مقبولة جرح فيها على إيجاد المسافة الإستطيقية، لنفجر له تدخله كمؤلف .

وفي محاولة (القعيد) التي نحن بصدها فهي إذن لم تكن الأولى، ومن ناحية أخرى فهي محاولة تختلف عن المحاولات السابقة كلها في الغاية وفي الوسيلة الفنية التنفيذية، لأن القعيد عمد إلى غاية حدائية تسعى إلى مايسمى بـ (تكذيب التشخيص) فتدخله على هذا النحو ليعلن عن

حقائق، وهذا الوجود القصدي البارز للمؤلف هو نوع من الإيهام القصدي بواقعية الحدث الروائي، وقد كثرت هذه المحاولات المشابهة مع الروائيين الحدائين، ومنهم (توماس مان) الذي اتخذ موقفاً ضد كذب التشخيص، بل وضد السارد نفسه، ولذلك نستطيع أن نفهم عنده " سر سخريته المألغة الغير قابلة للاختزال ... وذلك انطلاقاً من وظيفته في الإبداع الشكلي^(١) .

لكن محاولة (تكذيب التشخيص) قد تنقلب ضد التفكير الروائي الجديد الساعى إلى الإيهام القصدي بالواقع ، وذلك عندما يتحول تدخل الروائي إلى معلق بوعى مفرط بالأحداث، قد يصل به حد النزعة الخطابية المقنونة فنيا في البناءات الروائية المختلفة، وهذا ما وقع فيه (القعيد) في نهاية روايته عندما ذيل روايته بوسائل توثيقية منها ما جاء تحت عنوان " بعض تساؤلات من المؤلف " ثم يوضح بخطابية زاعقة سبب كتابته للرواية فقال : " قررت الكتابة ... لأخرج على مؤامرة الصمت والإسكات التي تدبر لإخفاء ما حدث وما يحدث . ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطixها بحبر زماننا الكاذب ما زلت أشعر بذنب المشاركة في الصمت ... نحن الكتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات ويسكي لا نقول الكثير..^(٢) .

إن كثرة التواتر المقصود يتحول إلى الضد، فما كنا في حاجة لأن يعلن الكاتب عن نفسه أنه خرج عن الصمت لأن ما كتبه دليل لا يحتاج إلى هذه المباشرة الزاعقة التي تؤثر في فنية البناء الروائي ... وإذا كان

(١) مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي / د. بوطيب عبد العال/ عالم الفكر (مجلد ٢٢) العدد ٤ / أبريل ١٩٩٣م.

(٢) تحدث في مصر الآن/ القعيد/ ١٧٠.

تدخله نوعا من الإيهام القوى بالواقع فما كنا أيضا في حاجة إلى أن يقول في نهاية الرواية : " الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال . وأى تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة . بل هو تشابه مقصود^(١) ."

وجود (القعيد) في روايته على هذا النحو يصنف تبعاً لتقسيمات (تودوروف) بموقع (الرؤية المرافقة Vision - avec) وقصد به أن المؤلف يتساوى مع الصوت الروائي من حيث المعرفة . وحسب تقسيمات (جنرار جينيت) فالروائي هنا هو صاحب (التبثير الداخلي المتعدد / تحكى ذو تبثير داخلي متعدد Le Recit à focalisation interne multiple variable). وهو يقصد قيام المؤلف بعرض الحدث الواحد من وجهات نظر عديدة ... وهو ماحرص عليه المؤلف هنا عندما قدم أصواته (الطيب / الضابط / الدبش عرايس / رئيس مجلس القرية ...).

ونستطيع أن نحصى عددا من السليات التي ترتبت على وجود المؤلف الظاهر بهذا الشكل في الرواية ، ومن هذه السليات الهيمنة على الأحداث بشكل ممح له بالتدخل في رواية الأصوات، وعلى الرغم من تركه للأصوات مساحة ضيقة إلا أنه اقتحمها بالثهميش . ومن هذه السليات تراحم وسائل التوثيق لتحقيق الإيهام بالواقع وقد جاء هذا التراحم التوثيقي المتنوع بتناسب طردى مع الغاية التأثيرية المتوقعة له ، لأن الطاقة التأثيرية قد تناسب تناسباً عسكياً مع تواترها وكثرتها . وأما السلية الأخيرة فتتمثل في إعلانه عن إشراك (المروى عليه) .. ولكن هذا لم يتحقق بشكل عملي في بناء الرواية ، ولم يف به، فلم يزد حجم وجود

(١) يحدث في مصر الآن/ القعيد/ ١٨٢.

(المروى عليه) عن هذه الهيئة التلفظية التي صرح بما تصرّحاً نظرياً في بدايات روايته .

وإذا كنا قد لاحظنا تنوع موقع الروائي في رواية الأصوات، فوجدنا الروائي الذي يحرص على الاختفاء التام، والآخر الذي يحرص على الظهور، والثالث الذي يحدث الالتباس بالراوي بما لا يسمح بمسافة بين الوجه والقناع، وهذا معناه أن رواية الأصوات لا تقتصر على مكان واحد للمؤلف ، وأن تنوع موقع الروائي مجرد أوضاع فنية قد تتسبب في وجود مستويات غيرية للأصوات ، ولذلك فالهم هنا هو قدرة الروائي الإبداعية وليس موقع الروائي من روايته بالدرجة الأولى.

وإن كان هذا لا يمنع من أن نسجل أنه كلما اختفى الروائي كلما كان ذلك أفضل له ولروايته ... وإذا ظهر فعالياً ما تأتي رواية الأصوات محملة بكثير من الهنات الفنية كما لاحظنا ذلك في رواية (يحدث في مصر الآن) .

أما حالة الالتباس التي تقضى على المسافة بين الوجه (المؤلف) والقناع (الراوي) فقد لاحظنا أيضاً أن الالتباس بين الروائي وبين أحد أصواته الروائية غير موجود في نماذج الأصوات التي نطبق عليها، وقلنا بأن ذلك لو وجد فإنه سيؤثر تأثيراً سلبياً على رواية الأصوات، لأنه سيخلق أصواتاً ثانوية وأخرى أساسية، مما سيؤثر على كفاءة الأصوات بوجهات نظرها من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الرواية - عندئذ - ستجده إلى توحيد الرؤية مما سيذهب بالتعبية اللاتجانس الذي ينبغي تواجده في رواية الأصوات .

ومن هذا العرض نفهم أن اختفاء الروائي من روايته سيرفع من

القدرات الفنية لرواية الأصوات . وهذا الاختفاء صعب المراس إلا على الروائي المتمكن، والذي قد لا يعنينا موقعه قدر ما تعنينا قدراته الإبداعية في إحياء اللاتجانس وتأكيد (غيرية الصوت الروائي) .

وحجم اختفاء الروائي لايعنى تجاهله والتسليم الكامل بلمعته الشكلية التنفيذية . لأن الروائي هو مانح الرواية بشكلها ومضمونها وأصواتها ... وكان من المهم أن نبدأ من الروائي وألا نتجاهله ككثير من المنظرين للراوى وللسرود الروائي ، لأن رواى الأصوات يتمتع بقدرة غيرية تمكنه من تجاوز ذاته وإخفائها من أجل إظهار أصواته ، ثم هو الذى يختار القضية بأصواتها اللامتجانسة ... وهو المنظم لظهور الأصوات وهو المحدد لمكانه ومكان الراوى .. وكان من الطبيعى أن نتحقق من هذه الإمكانيات كلها التى يتمتع بها روايو الأصوات ، ولتكشف عن الفروق الكائنة بينهم وبين روايى الروايات الأخرى .

ب - الراوى :

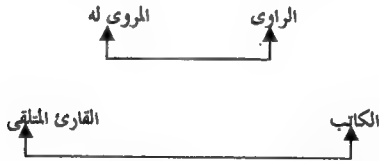
حظى الراوى " باهتمام زائد بين المبدعين والنقاد على حد سواء، وذلك لأهميته الكبرى فى الخطاب الروائى ، فبموقعه يتحدد شكل الرواية، ومنذ بدايات هذا القرن وقد سعى (هنرى جيمس) ليحقق حلم النقاد والروائيين فى إخفاء الكاتب، وتحديد موقع الراوى، وقال بوجهة النظر وأهمية الراوى لوجهة النظر أنه أحد مسمياتها إذ أن المنظرين أطلقوا (وجهة النظر) على الراوى على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحورى فى الخطاب الروائى . ومنذ الستينيات وحتى الآن وقد كثر التنظير لموقع

الراوى، لاسيما عند (بوث وودوروف وجينيت ...).
ووقوفنا هنا مع الراوى فى رواية الأصوات لن يغطى بأهمية مماثلة
كذلك التى احتجزها فى كم الدراسات الكثيرة المتكررة فى تقنيات السرد
الروائى، لأن " السراى " لم يحظ بأهمية كبيرة فى رواية الأصوات، بل
ويمكن القول بأن كثيرا من الروايات لم تقع فيها على الراوى مثل
روايات (الرجل الذى فقد ظله / الحرب فى بر مصر / أصوات / يحدث
فى مصر الآن / السنيورة ..) وذلك لسببين : إما أن الكاتب استأثر
بالرواية على حساب الراوى ولم يسمح له بالتواجد ، وذلك لأن الروائى
هو النمط الأول والأقوى، والراوى هو النمط الثانى المتواجد برغبة
النمط الأول، فضلا عن وجود الأصوات، والتى تمثل هنا غاية بنائية
احتجزت بدورها النمط الثالث .. وفى رواية الأصوات تنقلب حاجتنا
هذه الأنماط ، وتختلف اختلافا نوعيا عن الرواية التقليدية التى تجعل
الأهمية للنمط الأول فالثانى والثالث .. أما رواية الأصوات فتعطى
الأهمية الأولى للنمط الثالث (الأصوات) . والأهمية الثانية للنمط الأول
(الروائى) . ثم يأتى (الراوى) - النمط الثالث: فى المركز الأخير من
الأهمية البنائية .

أما السبب الأخر فيتمثل فى انطلاق الأصوات باستقلالية تامة بغير
حاجة إلى روائى وراو ، ويصبح اختفاؤهما من أبرز وسائل النجاح رواية
الأصوات، وبناء عليه فالحاجة إلى (الراوى) أصبحت محدودة فى رواية
الأصوات ولكنها غير معدومة ، لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية
الأصوات عبر الراوى المشارك، الذى جاء فى شكول متنوعة أثرت
بشكل مباشر على رواية الأصوات عندهم .

وبصفة عامة فالراوي إن وجد في رواية الأصوات فإنه لا يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه - كما نجد في الروايات التقليدية - وإنما يقوم بتوزيعه على الأصوات بحيادية تامة ، وإذا اتفقنا على أن الراوى هو الذات الثانية للكاتب - كما قال (بوث) - فمعنى ذلك أن الراوى يستمد أهميته وفاعليته ووجوده من الكاتب نفسه ، وقد حدد (ديستوفسكى) مهام الروائى أو الراوى - أيهما وجد - فى أعماله ، عندما عنى " لا بمشكلة موقف " الأنا " الممارسة للوعي والمقومه تجاه العالم بل مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الـ "أنا" الممارسة للوعي والممارسة للتقويم"^(١).

وقد فرقت النظريات بين الراوى والكاتب ، وجل هذه النظريات أجمعت على أن الكاتب هو الكاتب أو الروائى الحقيقى ، وحديثه موجه بالتبعية إلى القارئ الحقيقى . والراوى هو الكاتب المجرد (شكل فى / حيله فنية) ومن ثم جاء حديثه موجهاً إلى القارئ المتخيل (المروى له) .



ولما كانت الأصوات هى الغاية الأساسية لرواية الأصوات فكان من الطبيعى ألا نشعر بحاجة قوية إلى الكاتب فضلاً عن الراوى ، وإذا كنا

(١) قضايا الفن الإبداعى / ١٤٣ .

قد توقفنا مع الروائي، لأنه صاحب الأساس الإبداعي، ولدوره المميز في الاختيار والتنظيم والتشكيل الروائي، فإن وقفنا مع الراوى لن نحظى بهذه الأهمية، لأن وجوده قليل في رواية الأصوات، وحتى عندما وجد في بعض الأعمال قد سكن أحد الأصوات الروائية، ووجدنا تعددا للرواة داخل الرواية الواحدة، وفي رواية أخرى وجدنا الراوى بشكله وموقعه التقليدى متلبسا مع الروائي، دونما مسافة بين الوجه والقناع. وكان هو المتحكم في ظهور الأصوات لكنه يتنازل عن بعض دوره للأصوات.

وقد نحدد أنفسنا إذا اعتقدنا أننا في رواية الأصوات أمام الراوى الأوحده كما نجده في الرواية التقليدية، لأن الأصوات نفسها تقوم بمهمة السرواية الجزئية، ولأن (لحن) هى مجموعة الأبوات (الأصوات) في رواية الأصوات.. وكل صوت يروى من وجهة نظره الخاصة، وقد وجدنا أكثر روايات الأصوات تعتمد في روايتها على الأصوات بشكل مباشر، حتى أننا لا نجد أثرا للراوى الذى اختفى أكثر من اختفاء الكاتب نفسه، وهو الأمر الطبيعى في رواية الأصوات.

أما غير الطبيعى فهو ظهور الراوى، والذى نريد أن نحدد حجمه وشكله أو شكله في رواية الأصوات، ثم مامدى تأثير الرواية بظهوره؟. في رواية (ميرamar) لنجيب محفوظ يجعلنا الكاتب في مواجهة مباشرة مع أصواته... وكل صوت يقدم نفسه بنفسه - الراوى المشارك - تماما كما رأينا ذلك في رواية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحي غانم. إلا أننا ما إن نتقدم في استطلاع الصوت الأول (عامر وجدى) حتى نلاحظ أن الروائي قد نصبه للقيام بمهمة الراوى الأساسى، فأدى (عامر وجدى) هذه المهمة على استحياء، ووجدنا في رزائته وهذونه واستمراريته في

البنسيون مسوغا مقبولا ليقدم لنا الأصوات المشاركة معه . إننا إذن أمام راو غير تقليدى، لأن (عامر وجدى) هو الصوت الروائى الأول، ولكنه لم يحك عن نفسه فقط وإنما حرك الأصوات الآخر وحاورها وقدمها وحظى بالظهور مرتين، أما المرة الأولى فذلك التى قام فيها بدور (الفصل الصفر) حيث قدم الزمان والمكان والبنسيون ورواده .

ففى البداية يعبر (عامر وجدى) عن المفارقة بين الماضى التليد، والحاضر الأليم من خلال وصفه للإسكندرية ومظاهرها بـ (الضفيرة السردية) التى تجمع النقيضين لإبراز حجم التبدل والتغير خارج البنسيون ودخل البنسيون، وكأن هذه المفارقة مقدمة طبيعية للمفارقة الأحداث الجديدة مع ثورة يوليو، التى فرضت بدورها نقاشا يوازن بينها وبين العهد السابق عليها .. وهو الموضوع الأثير الذى بدأ (عامر وجدى) يتبناه حواريا مع الأصوات المقيمة معه فى (بنسيون ميرامار)، وهذه الحوارات هى التى حركت المسار الروائى .. فمن الأصوات من تشبث بالماضى ورفض الثورة (حسنى علام / طلبة مرزوق / ماريانا ...) ، ومنهم من ألف الواقع وانسجم مع معطيات الثورة (سرحان البحيرى / زهرة ..) .

وقام (عامر وجدى) بتقديم رواد البنسيون (وهو دور الراوى) فيعرفنا أولا (بماريانا) صاحبة البنسيون، ثم يصف (زهرة)، ثم يقدم التريل الثالث (سرحان البحيرى) والتريل الأول (طلبة مرزوق) فالتريل الرابع (حسنى علام) ثم الخامس والأخير (منصور باهى).

وكما تولى (عامر وجدى) دور الفصل الصفر الخاص بمهام الراوى قام أيضا بدور الراوى لما أتاح له الروائى فرصة الظهور الثانية فى نهاية

الرواية فقام (عامر وجدى) بتقديم لحظة التنوير) - بالمفهوم التقليدى - حيث حدد لنا ما آلت إليه كل شخصية من شخصيات البنسيون (السكر سرحان البحيرى / وزهرة قررت الذهاب بعيدا عن البنسيون وعن القرية / وحسنى علام اشترى المهلى الليلي / وطلبه مرزوق يتأهب لمغادرة مصر....).

وإذا كان (عامر وجدى) قد قام بدور الراوى فى بداية الرواية ونهايتها فإنه أيضا قام بدور الراوى وسط أحداث الرواية عندما قام بحواراته المجدية مع الأصوات بدور فنى يتمثل فى إبراز التعليقات المركبة Over Justifications للعالم المأهول داخل البنسيون وخارج البنسيون، وأصبح راويا بدرجة مراقب فعال ومشارك - حسب تقسيمات المنظرين.

ثم كان (عامر وجدى) صوتا روايا يعبر عن مصرى معتدل المزاج أكسبه كبر السن وقارا ورزانة، فهو دائم الدعاء لزهرة (رمز مصر) وكان يردد لها دائما : " يحفظك الله يا زهرة" ... وقد توج رزانه بعد إيمان، حيث أكثر من تلاوة القرآن وكأنه يستعد للموت بقناعة وبدون خوف.

ويعد (عامر وجدى) راويا على طريقة (رواية الأصوات)، حيث أصبح الراوى متلبسا فى أحد الأصوات الروائية لأداء المهمة . وهو وضع جديد نسبيا فرضته طبيعة رواية الأصوات يشبه وضعية (الراوى المشارك)، لكنها مشاركة صوت لأصوات لها استقلاليتها ...

وفى رواية (تحرير القلب) يقدم لنا (عبد جبير) نموذجا آخر للراوى المستقل بعيدا عن الأصوات، وأصبحت مهمته القيام بالدفع الرأسى

لتطور أحداث وإرهاصات السقوط للبيت، ولم يقدم ذلك مرة واحدة ، وإنما قدم الراوى المتلبس مع الرواى هذه المهمة الرأسية عبر فترات ومع كل فترة يتركنا مع الأصوات ليسجل كل صوت رد فعله إزاء هذه الإرهاصات ، ولما كثرت مظاهر السقوط استحالت الأصوات إلى آذان مصغية وأوتار مشدودة، فالأم مع أول صوت يحترق سكون الليل تفر هاربة من البيت ، ولما خرجت اكتشفت أن القطة تعبت بالمخلفات .

وكان من الطيبي مع شكل ومكان الراوى ألا تستقل الأصوات بخطوط طويلة ممتدة كأكثر روايات الأصوات ، وإنما ظهرت الأصوات بخطوط مقطعة مع فترات ظهور الراوى الواصف لمراحل إرهاصات السقوط... وكلما اقترب السقوط كلما كثر الرعب والقلق، وكلما حرص الراوى على قصار الجمل المساعدة على التوتر والسرعة، يقول : (لقد مضى النهار ... وتقدم الليل ... وانطفأت أضواء الحجرات .. واختفت الأصوات . ثم عاد الضوء الخفيف مرة أخرى ... وانفتحت النوافذ...^(١) .

ويسبدو أن الراوى نفسه قد عايش وطأة السقوط، فعبّر عن سرعة تلاحق الأحداث بأن جمع شخوصه وأصواته في شبه وهم حوارى قصير.. وكأنه كناية عن إحساس ضاغط بالزمن ... وكأن هذه الحوارات هي اللحن الجنائزى الذى يرثى حالهم إبان السقوط وبداية الضياع .

وكانت المشاهد الأفقية التى اعترضت الأصوات والتى عبر فيها الراوى عن إرهاصات السقوط وتطوراته تمثل وظيفة إدراكية مخفزة ، بينما احتفظت الأصوات. بردود أفعالها بوظيفة الفعلية أشعلها الراوى

^(١) تحريك القلب / ١٣٤ .

بالتبادلات السردية بينه وبين الأصوات فتناوبت الوظائف الظهور (إدراكية / انفعالية / إدراكية انفعالية...) حتى كان السقوط . وقد حرص الروائي في وظيفته الإدراكية على التطور المرحلي الراصد لإرهاصات السقوط .

والراوي هنا حفظ للأصوات استقلالها النسبي ولم يسقط من ذاته على الأصوات ، ولم يتدخل في تقديم الأصوات، حتى في الفصل الصفري ترك (الأم) أحد الأصوات تقدم أبناءها (الأصوات) ، قالت الأم : " لم يعد سوى في الردهة .: خرجت سألني إلى مكتب المدير لفض الخطابات. تدق على الآلة الكاتبة . إنما في أسبوعها والدعاء توجهها . خرج وضاح يحمل كل ما درس من التاريخ إلى الجبال المترعة بالجفاف . خرج صيام ليفتح الدكان لأبيه ... خرجت سمراء إلى البوتيك ... (١) " .

إننا إذن أمام رار مختلف عن صورة الراوي الشعبي ، ومختلف عن الراوي التقليدي الممسك بخيوط الحكى .. إننا أمام الراوي الحيادي الذي يمارس مهمة دفع الحدث دونما تدخل في أمر الأصوات فاحفظ لنفسه بقلرة غريبة تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها وهذا هو النموذج الثاني لشكل الراوي المناسب لرواية الأصوات والذي كان ظهوره محدودا وحياديته مطلقة مما مكن الأصوات من استقلاليتها لأن الراوي لم يمارس فاعلية الموجه لوجهة النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بمجموعها الطبيعي وهو أشبه بالراوي من الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائي تاركا ردود الأفعال للأصوات دونما تدخل منه .

(١) تحريك القلب/١٣ .

النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعي وهو أشبه
بالراوي من الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائي تاركا ردود
الأفعال للأصوات دونما تدخل منه .
وفي رواية (الزينى بركات) نلتقى بالراوي المتعدد ، وهو نموذج
فريد في روايات الأصوات حيث يأتي الرواة درجات فيما يشبه الدوائر
المتداخلة على هذا النحو :

١ - الرحالة الإيطالي: (فياسكونتى جانتى)



وهو يمثل شاهد عيان للمشاهد الخارجية، وهو
راو يبرز الترهين السردى، لأنه يرى ويتكلم بل
ويعلق ويستعين على روايته بالتوثيق التاريخى باليوم
والشهر والسنة .

فهو يبدأ الرواية بتسجيل مشاهداته " في أحوال
القاهرة في القرن السادس عشر ٩٢٢هـ /

١٥١٧ ميلادية " ويصف مظاهر التغير في القاهرة لأنه كان بما قبل
عشر سنوات ولاحظ (الخوف الذى يعتصر الناس / وجود حرب /
تولى الزينى بركات لحسبة القاهرة) .

ثم يعاود الرحالة الإيطالى ظهوره في السرداق الرابع ليعرفنا بحركية
التاريخ وليوثق الأحداث بمرجعية تاريخية تتوازى مع المرجعية التخيلية،
فينقل عن ابن إياس وصفه لخروج السلطان لملاقاة العثمانيين .

ثم يظهر الرحالة الإيطالى خارج السرداقات في مقتطفه الأخير من
مذكراته، فيعلن هزيمة السلطان، ويعلن أن (خاير بك) أعاد تعيين الزينى

بركات محسبا للقاهرة، فأعلن الزيني بركات عن عملة التداول الجديدة
وهي العملة العثمانية لتحل محل العملة المملوكية .

إذن فالرحالة الإيطالي هو راو يحمل سمت المرجعية التاريخية الوثائقية
وليعلم عن دور محدود له، إذ إن حكمه كان خارج السراقات التي
ستنجد فيها مستوين آخرين للرواية الداخلية ...

وقد تنازل الرحالة الإيطالي عن السمات الشفوية وغلب التحريري
الموثق في روايته، على الرغم من كونه شاهد عيان يستدعي الأحداث
بفعل التذكر مما أعطاه مساحة في حرية الاستدعاء، إلا أن هذه الحرية
تكبت بتغليب المرجعية التاريخية فدار في فلك العقلي والتعليلي .

٢- الراوى المؤطر: وهو يمارس دور الراوى التقليدى، فيقوم
بالوصف ويقدم الأصوات ويربط ويعرض .. ويمارس بعض السلطات
الدكتاتورية على الأصوات، لأنه الراوى العارف بكل شيء هنا،
فيتمكن من السراقات الروائية ويحدثنا من زوايا رؤية مختلفة (من
الخلف / من الأمام / الآنية) وهو أمر ممكن من أصواته تمكنا خارجيا
و داخليا، حتى أنه نطق بالإجابة عن الأصوات عبر الضمير (هو) .

وعلى الرغم من هذه الهيمنة إلا إن الراوى ظل حياديا بين الأصوات
الروائية، فلم يغلب صوتا على صوت، وإنما احتفظ للأصوات بمرجعيتها
التاريخية واستقلاليتها الفنية بقدره غيرية لم تسع لإذابة الفروق، وإنما
سعت لإعلاء اللاتجانس بين الأصوات الروائية، لأن هذا ارتبط بالصراع
الروائي بمسؤولياته بشكل مباشر، ثم حفظ للأصوات وجهات نظرها
الجزئية .

وكان الراويان قد وثقا روايتهما على المستوى المرجعي والتخيلى

٣ - الصوت : ونقصد به الصوت الروائي من الداخل، كدرجة
ثالثة من درجات هذه الروايات المتداخلة ، وسنفصل الحديث عنها في
الجزء الخاص بالأصوات الروائية . والأصوات هنا جاءت مختلفة لتحقيق
اللاتجانس المقصود على مستويات عديدة داخل الرواية، أهمها المواجهة
بين أصوات السلطة - وأصوات الشعب لتعزز، الروايات بذلك فكرة
أن البطولة لفكرة روائية تحلقت حولها الأصوات، كما سنرى ...

وتعدد الرواة في هذه الرواية جعلنا نستقبل التعددية الصوتية بما
يعمقها لا بما يضعفها ، لأن كل راو قام بمهمة تختلف عن الآخر فالراوى
المؤطر اختلفت مهمته عن صاحب المذكرات (فياسكونى جائقى) ثم
جاءت الأصوات بعمق داخلى تختلف عنهما ، واستطاعوا جميعا أن
يعكسوا الوضعية الاجتماعية والسياسية .

إلا أن هذه الرواية بخاصة قد احتفظت بقدر من الوسائل خارج
نطاق السرد وخارج مهام الرواة، وكانت هذه الوسائل أهمية كبرى وهى
(النداءات / الرسائل / الفتوى ...) وهذه الصيغ قامت مقام الراوى بين
الأصوات الروائية، ولأن هذه الصيغ والوسائل كانت تحمل معاني
التحفيز كالقرارات والرسائل، والأوامر السلطانية ... وهى التى كانت
تدفع عجلة الأحداث، وتطور المواجهات والصراعات بين الأصوات في
الرواية .

وإذا قدرنا هذه الوسائل حقها ، وأضفنا إليها ماقامت به الأصوات،
لأمكننا أن نقدر دور الراويين (الإيطالى بمذكراته والراوى المؤطر)
ولأمكننا أن نكتشف أن دورهما لم يكن هو الدور المطلق للراوى في
السروايات العادية، وإنما كان دورهما محجما بفعل الأصوات من ناحية،

وللطبيعة التركيبية الخاصة بهذه الرواية من ناحية أخرى .

وفي رواية (الكهف السحري) للتعلي بالراوي المتلبس بالمؤلف، وهو يمثل (شاهد عيان) وهو عارف لكل شيء، لكن هذه المعرفة لم تطلق يده في الرواية إطلاقاً كما لمجده في الرواية التقليدية ، وإنما وجدت الأصوات الروائية فزاحت وجوده وغيبته وتولت هي البعد الداخلي والنفسى للأصوات، تاركة للراوي الخارجى الوصف الخارجى والإخبار العام الذى يحرك مسار الرواية، ومن ثم يفرض ظهور الأصوات بترتيب مقصود .

وأول مهام الراوى أنه احتجز لنفسه الفصل الأول ممثلاً للصفر الإبداعى، ليحدد لنا ملامح التجربة الروائية ومكانها وزمانها وأصواتها، وتحدث عن الصوت المحورى (إبراهيم) بضمير (هو) ليثبت وجود مسافة بينه وبين الصوت، ومن ثم بين الأصوات، فهو مراقب فيخبر ويصف .. وركز على قلق إبراهيم في انتظار محبوبته (..جلس متضائلاً.. تائها في كرسى فوته.. تأمل صالة البيت الواسعة.. أشعل سيجارة .. تأمل الباب المغلق . أخذ ينقل بصره الخير بين الباب المغلق والدخان الصاعد ، تعلقت عيناه بهندول ساعة الحائط...) ^(١).. ويقدم لنا الراوى الصوت الأول (إبراهيم) وهو رجل أربعين ، قد أضفت عليه الأربعينية وقارا واتزاناً انعكس على ردود أفعاله ...

وبعد أن قام الراوى بمهمة الصفر الإبداعى أسلمنا بدوره إلى الأصوات، فكان صوت إبراهيم فالوالد فالوالدة وأخيراً صوت كريمة . إلا أن الراوى لم يتعد عن الأصوات - كما هو متوقع - وإنما

^(١) الكهف السحري/٣.

وجدناه يستدخل مع الصوت بدرجة التماس لإلغاء المسافة بينه وبين الصوت، لتحويل الأحداث من الماضي التقريري إلى الترهين السردى ... وتحوّل الأصوات حول إبراهيم إلى مداد للاسترجاع لمزيد من الإخبار عن (إبراهيم) الذى احتل مركزية مهمة بحجمه الروائى كما وكيفا ، وهو أمر قلل من أهمية الأصوات الأخرى التى لم يزد دورها عن الإخبار الخارجى بكل مايتصل بإبراهيم من النشأة حتى الاعتقال .. وتركوا لإبراهيم مهمة البعد الداخلى والحوار النفسى.

وعاد الراوى ليستكمل ما لم تقدمه الأصوات، وهو الجزء الخاص عن الجامعة ليعرفنا بحياة إبراهيم الأولى (عير) ، وليعرفنا بمن وشى به (طارق) وهو زميله فى الجامعة وقد تسبب فى اعتقال إبراهيم . وهنا أكثر الراوى من الإخبار وقلل من الوصف ... والسؤال هنا لماذا لم يجعل الروائى هذه المهمة لصوت (عير) وهى شخصية جديدة بأن تستقل بصوت مهم بين الأصوات ، ولو ظهرت لقلصت دور الراوى ولكان خيرا لها وللرواية كرواية أصوات .

والحقيقة أن الراوى هنا قد أثر بوجوده ومكانه تأثيرا سلبيا على الرواية كرواية الأصوات ، فظهوره القوى أضعف الأصوات ، وحجم ما أخبر به أكثر من حجم ما أخبرت به الأصوات ، ولما تخفف الراوى من الظهور فى نهاية الرواية أعطى فرصة لصوتين (إبراهيم / كريمة) إلا أن الصوتين تحركا أفقيا أكثر من حركتهما رأسيا، الأمر الذى زاد فيه الوصف وقل الإخبار واتسع المجال للغة تصويرية مشبعة بظلال رومانسية ومنعطفات صوفية لتساعد على ارتشاف الأحزان وعذابات الحب .

وإذا كان الراوى عند (طه وادى) قد أعطى فرصة للأصوات، فإن

الراوي عند (إبراهيم عبد الجيد) قد سيطر سيطرة كاملة ولم يعط الفرصة للأصوات أن تحكى أو تعبر عن نفسها إلا عبر حوارات قصيرة ، وقد غلب المؤلف الراوى فى درجة الالتباس هنا . وهذا التحكم المفرط من الراوى يذكرنا بالراوى فى الروايات العادية والتقليدية ... ولذلك كان وجود هذا النوع فى رواية أصوات قد كالى لها أسباب الإضعاف ، ولأسيما أنه كان عارفا لكل شىء ، متحكما فى كل شىء ، فلم يمنح الأصوات استقلاليتها الواجبة ، ولستطيع أن نوجز سلبيات وجود الراوى المتلبس فى هذه الرواية فى الآتى:

- أضعف ملامح التميز بين الأصوات ، لأنه جاء بأصوات متشابهة فى الإقامة والجهل والأحلام والأوهام (فزيدان / أم جابر / وليلى / زينب / سميرة ...) أصوات يكرر بعضها بعضا .

- ولم يعط الراوى للصوت فرصة الظهور إلا من خلاله ، فهو الذى يحكى عن الصوت بالضمير (هو) وهو أمر لم يسمح لنا بالتغلغل فى عمق الأصوات ومن ثم قل المتولوج ، وقلت الأحلام الاستشرافية ، وألصقنا الراوى بأحداث خارجية قلل من جفافها بالبعد الأسطورى الذى أضفناه على الأحداث.

- الأصوات التى قدمها الراوى لم تخلص لذاتها وإنما أدخل فى حديثها الأصوات الأخرى ، فمثلا فى صوت (سعاد) لم يحدثنا الراوى عن سعاد فقط ، وإنما أفاض فى الحديث عن ليلى وعلى والشيخ مسعود ، وهو أمر أساء إلى الصوت ولم يساعد على إبراز وجهة نظر مستقلة . لأنه استثمر الأصوات جميعها لوجهة نظر كلية كانت هى غاية الراوى والروائى وهو أمر أساء إلى رواية الأصوات بشكل مباشر . وجعل

الأصوات ضعيفة ومتشابهة فغام التميز وغابت وجهات النظر واتعدمت الرؤى ، لأن الأصوات جميعها مسخرة بفعل الراوى المسيطر إلى غاية أحادية ، شأنها في ذلك شأن الرواية التقليدية التى تسمح للراوى بأن يمارس فاعلية الموحد، فضعفت الأصوات وضعفت بضعفها الرواية ، لأن الراوى التصر لكل النوايا الواعية وللأفكار التى قادته إلى وجهة نظر كلية ذات بعد تأويلي واحد حسمه على حساب الأصوات ... وشكل الراوى هنا قد أذاب اللاتجانس بين الأصوات، فأذاب قدرات الأصوات لتشابه القدرات الذهنية التى ارتبطت بمكان واحد وظروف واحدة بل وآمال متشابهة تراكمت فى انتظار عودة (قطار الكنسة).

من الملاحظ إذن أن رواية الأصوات تعتمد بالدرجة الأولى على الأصوات الروائية لتولى بنفسها العرض مستغنية بذلك عن الراوى ذى المنظور الأوحده، لأن الأصوات تعيد الحكى من وجهات نظر متعددة، وروايات الأصوات التى استغنت عن الراوى كانت هى الأنجح كرواية أصوات، لأنها احتفظت بقوام اللاتجانس والرؤى المتعددة مثل روايات (أصوات / الرجل الذى فقد ظله / الحرب فى بر مصر) .

أما روايات الأصوات التى استعانت بالراوى فجاءت فى مستويين، أما المستوى الأول فسخر الراوى لمطالبات رواية الأصوات، ومن ثم وجدنا الراوى له طبيعة خاصة جدا تختلف عن وضعه فى رواية تقليدية، وقد وجدنا ثلاثة أمثلة، أما الأول فكان فى رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، حيث أسند مهمة الراوى لصوت من أصواته الروائية فظل الصوت صوتا منفردا حفظ للأصوات الأخرى استقلاليتها ورؤاها . وأصبحت مهمة الراوى مفهومة ضمنا من خلال صوت (عامر وجدى)

وليس بطريقة معلنة، الأمر الذى حفظ لرواية الأصوات خصوصيتها البنائية .

والمثال الثانى كان فى رواية (الزينى بركات) لجمال الغيطانى الذى اعتمد على رواية وليس على راو واحد فقط ، فكان الرواة فى شكل دوائر متداخلة وهو أمر أبعد سطوة الراوى التقليدى ... ووزع المهام والأضواء ، وحفظ للأصوات باستقلاليتهما وتمايزها ، وهذا الاستخدام لم يؤثر سلبا على رواية الأصوات .

والمثال الثالث فى رواية (تحريك القلب) لعبده جبير، حيث جعل من الراوى وسيلة لوصف إرهابات السقوط وتطور هذه الإرهابات، أى أنه قدم الحدث فقط ... وترك الراوى رصد رد الفعل للأصوات، ونم ذلك على مراحل ، ولذلك لعب الراوى دورا إيجابيا فى دفع الأحداث ولم يتدخل لدى الأصوات التى احتفظت بحريتها واستقلاليتهما ورؤيتها، وكان كل صوت يقدم نفسه بمعزل عن الراوى.

أما المستوى الأخير لاستخدام الراوى فاقترب من استخدامات الرواية التقليدية ، وظهرت سيطرة الراوى وامتلاكه لزمان الأمور مما أثر تأثيرا سلبيا على الأصوات واستقلاليتهما وتمايزها وقد وجدنا ذلك بصورة مصغرة أو محدودة فى رواية (الكهف السحري) وبصورة موسعة فى رواية (المسافات) ولذلك جاءت رواية (المسافات) ذات تكنيك متراضع قياسا بروايات الأصوات وكان الراوى العارف بكل شئ والمتحكم فى كل شئ هو السبب المباشر فى سوء التكنيك، لأن الراوى أثر تأثيرا سلبيا على الأصوات .

وهذا يعنى أن رواية الأصوات ليست فى حاجة إلى راو، لأن الأصوات رواة ويمكنهم القيام بهذه المهمة بكفاءة تحفظ لتكنيك

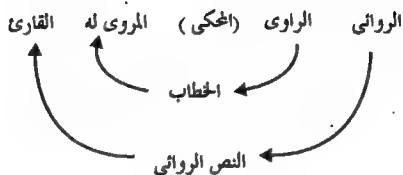
الأصوات قوامه وخصوصيته البنائية ... وإذا وجد الراوى التقليدى فى رواية الأصوات فالأفضل أن يقوم بدور محدود ... وإذا حدث العكس وأطلق يده فى الرواية فإن ذلك سيؤثر - حتما - تأثيرا سلبيا على رواية الأصوات، كما رأينا فى رواية (المسافات) التى صيغت بمستوى واحد دونما أسلبة، وهو أمر يعكس حجم سيطرة الراوى بشكل ألقى ملامح التميز للأصوات على المستوى البنائى والصياغى. لأنه كلما زادت سطوة الراوى الكمشت حدة الوعى الاجتماعى وتقلص دور الأصوات. وعلى الراوى - بصفة عامة، وفى رواية الأصوات بصفة خاصة - أن يستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها ويحفظ كيانها واستقلاليتها لا بما يضعفها ، لأن قدرة الراوى على الأسلبة متعكس الوضعية الاجتماعية والأيدىولوجية المميزة للمكان والزمان فضلا عن حفظ اللاتجانس بين الأصوات الروائية .

إن حاجة رواية الأصوات للنمط الثالث (الأصوات) أكثر من حاجتها للنمط الثانى (الراوى) ، وحاجتها للنمط الأول (الروائى) تأتى بعد حاجتها للنمط الثالث ... ألم نقل بأن رواية الأصوات نموذج روائى متطور وهدف سعى إليه النقاد والمبدعون منذ أن قال (هنرى جيمس) بوجهة النظر .

ج: المروى له / عليه: (Le Narrataire)

إذا كان الراوى شخصية من خيال الروائي قد منحها وجودا فى الرواية ومنحها صلاحيات كثيرة بما يتحدد شكل الرواية وآلياتها ، فإن هذا الراوى لابد أن ينطلق فى روايته استجابة للمروى له ، لأن حديث الأنا هو عمق لخطاب الأنت ، وحتى لو كان خطاب الراوى هو خطاب الصوت فى رواية الأصوات فهو بالتبعية يفترض الآخر أمامه فيروى له ، وإن اختلفت درجة حضور الآخر (المروى له) فربما تزيد هذه الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء الخطاب الروائي ... وربما تقل درجة الحضور فلا تلاحظ لها أى تأثير قوى .

والراوى الذى يروى بما أنه أحد كائنات الورق فهو يفترض بالتبعية وجود المروى له انطلاقا من أن أى خطاب لابد له من مخاطب، فالخطاب الحقيقى لابد له من مخاطب حقيقى، والخطاب المتخيل (السارد/ الراوى) لابد له من (مسرود له / مروى له) لأن مجرد ظهور الصوت - فى رواية الأصوات - وتمكنه من فرصة الحكى بضمير المتكلم فإذا بالآخر (المروى له) أمامه فى مدى تخيله وتحليله الذى نسمح لنا بتصور - الصوت / الراوى- نفسه، وهنا لابد من توضيح الفارق بين الروائي والراوى من ناحية، وبين القارئ والمروى له من ناحية أخرى، وهو أمر سبق تناوله عند المنظرين لاسيما عند (جيرار جينيت) وهو على النحو الآتى :



ومعنى ذلك أن معادلة :

الروائي ← النص الروائي ← القارئ المتلقى
الحقيقي

هي معادلة حقيقية خارج النص ، والروائي أصبح أكثر حرصا الآن على (المتلقى) القارئ الحقيقي وهو حرص تجاوز النماذج القديمة ، إذ كان الروائي يسعى لإرضاء فضول القارئ أما الآن فالأمر يختلف وأصبح الروائي يسعى لأن يكون (المتلقى) هو القارئ المنتج الذى هو بالضرورة جزء من التجربة الروائية ، وبدأ الروائي يسعى لضم المتلقى لتجربته الروائية بمسائل عديدة منها عدم وضع نهاية ، أو عرض وجهات نظر (أصوات) دونها حسم لوجهة نظر كلية، كما نجد ذلك فى رواية الأصوات التى نحن بصدددها، أو تعتمد الكاتب الروائي ألا يسدد كل الفراغات فيترك بعض مساحات (التهميش الدلالي) ليطمحها القارئ بمدى تخيله ... وفى كل الحالات أصبح القارئ الحقيقى جزءا من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها ، ولم يعد هو القارئ السلبي الذى يكتفى بالاستقبال السالب غير المنتج، ولأن التحديث السردى بمنعطفاته العديدة أصبح وسيلة فنية لإرباك الخلفية الفكرية التقليدية ، فيتحول

بذلك داخل التجربة الروائية ، لأنه مع الفكر الجديد وتعدد وجهات النظر يجاور ويبادل ليقنع أو يقتنع . وهو إذن يختلف في تعامله عما كان مع النص التقليدي الذي كان يحرص على تحقيق انفعال مع الثوابت الفكرية، وكان هذا الأمر سببا في الاسترخاء إن لم يكن مساعدا عليه . وقد ناسبنا النص التقليدي في النصف الأول من هذا القرن ونحن نبحث عن هويتنا ونقابل بها تحديات المواجهة الغريبة .

أما المعادلة الأخرى :

الراوي ← الخطاب ← المروي له

هي معادلة متخيلة لأنها بنت خيال مركب بدأ من الروائي الذي افترض (راويًا) أو ساردا ومنحه صلاحيات ... فلما بدأ الراوي في خطابه وروايته فبالنتيجة برز المروي له، وهو ناتج خيالي، إذن فهذه المعادلة تعد داخلية قياسا بالمعادلة الأولى (الكاتب) فهي معادلة خارجية .

إذن فالكاتب الروائي ليس هو الراوي أو (الصوت / السارد) . والمروي له ليس هو (القارئ) وهذا يعني أن الكاتب ل يهتم في الراوي^(١) ولا سيما في رواية الأصوات التي تعد نوعا من (المحكي ذو التأثير الداخلي المتعدد Recit afocalisation interne multiple)^(٢)، لأن الأصوات افترض داخلية أوجده الكاتب / الروائي ، والأصوات تقوم بالمحكي للقضية نفسها أكثر من مرة وكل صوت بمنظوره الخاص .

(١) يمكن أن يحدث هذا بكثرة في غير رواية الأصوات، وإن كنا وعلما رواية واحدة وهي (المسافات) قد تحقق فيها هذا الالتباس، وقل مستوى البناء الفني للأصوات بالنتيجة.

(٢) حسب تقسيمات ومصطلح (جرار جينيت).

والمروى له على هذا النحو شأن داخلي فهو الذى يتلقى خطاب الراوى أو خطابات الأصوات ، وهو يتوازى مع مايسمى بزمن الخطاب، وهو زمن الكتابة والنص وهو آتى وداخلى ويتمتع بالترهين السردى #. والمروى له لا يمكن رؤيته عبر (زمن القص) لأنه زمن قبلى خارجى ... ولا يمكن تحديده مع (زمن النص) لأنه زمن القراءة، وهو بعدى وخارجى ومتعلق بالقارئ الحقيقى لا بالمروى له لأنه زمن تلقى النص ، وهو زمن مفتوح ، لأن النص يتلقى فى أزمنة عديدة ومختلفة (التلقى المفتوح).

والاهتمام بـ (المروى له) فى النقد لم يحظ بنصيب والفرح حق الآن، إذ إن السناد والروائيين منذ قال (هنرى جيمس) و (وجهة النظر) وقد انصب الاهتمام الإبداعى والتنظير النقدي على الراوى بأوضاعه المختلفة، وكانت هذه خطوة نقدية مهمة تجاوز بها النقد نظراته التقليدية التى كانت منصبة على دراسة الرواية من خلال الكاتب نفسه ، الأمر الذى لم يساعد على تحليل دقيق للخطاب الروائى ... ومنذ الاهتمام بالراوى بدأت العناية بتحليل داخلى للخطاب الروائى.

ومنذ السبعينيات بدأ الاهتمام بـ (المروى له)، ولاسيما مع (جيرالد بريس) * وكان هذا يعنى مزيدا من العمق التحليلى داخل الخطاب الروائى، وعندما نسوقف هنا للبحث عن (المروى له) فى رواية الأصوات العربية فى مصر فإننا لا نهدف إلى إثبات وجود (المروى له) أو

الترهين السردى Instance narratives سبق التعريف به، وهو مصطلح قال به (بيلست)، وقصد به إيجاز الفعل الكلامى وإنما فى (حال)، وهو مفهوم لسان انتقل إلى السرديات.

* راجع الدراسة القصيرة له بعنوان (مقدمة لدراسة المروى له) ترجمة على عفيفى ومراجعة د. جابر عصفور.

لكشف طريقة تحديده في الرواية ... وإنما بالإضافة إلى هذا نسعى لغاية أخرى هي الكشف عن أهمية (المروى له) ودوره في بناء رواية الأصوات بخاصة .

هناك بعض الأعمال قد حدد شكلها (المروى له) بشكل مباشر، ونذكر على سبيل المثال (ألف ليلة وليلة) ، فشهرار الملك هو (المروى له) والذي مارس دوره المميز في التشخيص ، وكان بقسوته وتقديده لشهرزاد قوة دافعة على الحكى ، ثم إن حالته النفسية هي التي فرضت موضوعات بعينها لارتشاف العظاات والعبر .

وكانت أعمال (طه حسين) القصصية قد حفلت بخطاب مباشر لـ (المروى عليه) وكانت عاهة (طه حسين) سببا مباشرا في هذا الأمر، بالإضافة إلى خصوصية فهمه لحرية الفنان، وقد برز ذلك بشكل مكثف في مجموعته (المعذبون في الأرض) ثم في رواية (ما وراء النهر) .

ومعنى ذلك أن (المروى عليه) يؤدي سلسلة من الوظائف الفنية سنحاول أن نجليها في روايات الأصوات، علما بأننا لن نعتمد على الضمير في تحديد (المروى له)، لأن الضمائر في السرد الروائي تتبادل مواقعها، كما هو معروف، فهي في حركية تصعب مهمة اعتمادها كوسيلة للتحديد إذ لا تتصف بالثبات . والأمر في رواية الأصوات سهل ميسور وذلك لاعتماد الأصوات في الحكى على (الأنا)، وحديث الأنا في عمقه الروائي هو خطاب (الأنت)، حتى لو كان هذا (الأنت) هو المتكلم نفسه كما في (المتولوج)القليل في روايات الأصوات ، ومن ثم فلن نجد صعوبة في تحديد (المروى له) مع تعدد الرواة في رواية الأصوات . ولكن الخصوصية البنائية لبعض روايات الأصوات تفرض

علينا التوقف مع بعض الروايات ذات البناء الخاص الذى يتنوع فيه مكان الراوى والرواة فيتنوع مواقعهم (المروى له) .

فى رواية (الزينى بركات) يمكننا تحديد (المروى له) عندما نستعيد الرواة وهم فى ثلاث طبقات متداخلة بشكل دائرى . الراوى الأول وهو الرحالة الإيطالى، ومذكراته التى يعتمد فيها على شهادة العيان والمرجعية التاريخية يستوجه بها إلى (المروى له) الأوربى، أو المثقف الذى يعنى بالدرس السيسولوجى والتاريخى . وأما الراوى الثانى فهو الراوى المؤطر للأحداث ويتحد مع الراوى الثالث وهم (الأصوات) فى توصيل رسالة إلى الشعب مؤداهما أن الوضع الكائن بكل سلباته هو الذى أوجد الهزيمة، والسق كانت متوقعة لمقدماتها الداخلية التى عنيت بها الرواية ، والشعب هنا هو الشعب المصرى على المستوى المملوكى (المتخيل) وعلى المستوى المعاصر (التأويلى) .

وفى رواية (مرامار) نجد (المروى له) بارزا مع صوت وغير بارز مع صوت آخر إذ أن (المروى له) يتقلص وينثر وجوده مع مسرحية الأحداث والحوادث والحوارات الخارجية ، ويزيد حجمه كلما قلت الحوارات الخارجية وزادت الحوارات الداخلية، ولذلك نجده بشكل حاد ومهم مع صوت (منصور باهى) بينما ينثر وجوده مع (حسنى علام) فسطحيته لم تسمح إلا بوجود نادر كلما انطلق بسيارته معبرا عن استهتاره وقال (فركيكو)، وهناك شخصيات أخر لم يتوفر معها (المروى له) لأن المؤلف لم يفرد لهم حديثا مستقلا كالأصوات الأخرى مثل (زهرة) و (ماريانا) و (طلبة مرزوق).. وتلاحظ أن (المروى له) قد أثر فى بعض الأصوات ولم يؤثر فى أصوات أخرى لعدم وجود مبررات

لفاعليته .

وفي رواية (يحدث فى مصر الآن) يحرص الراوى /
الروائى (مطبسا) على استحضار (المروى له) وجعل من وجوده أكبر
دافع للحكى، وقد أثر المروى عليه تأثيرا اضطره إلى التهميش والتوثيق
والتعليل والتدخل بالاستطرادات، وهذا كله قد جعل من وجوده
(المروى له) مبررا قويا لاستكمال الإيهام بواقعية الأحداث التى أعلنها
منذ تحديد (الآن) فى عنوان روايته . وكان الروائى / الراوى قد صرح
فى بداية الرواية بوجود دور كبير وفاعل لـ (المروى له)، إلا أننا
إن تقدمنا فى الرواية حتى نسى الروائى / الراوى ما وعد به واستأثر
بالحكى مكثفا بالوجود عبر البعد التخيلى لـ (المروى له) .

وبصفة عامة فإن تولى الأصوات للحكى بضمير المتكلم أوجد -
بالتبعية - وجودا فنيا متخيلا لـ (المروى له) وقد جاء مباشرا فى بعض
الروايات مثل رواية (الحرب فى بر مصر) فكل صوت يشعرا بوطأة
(المروى له)، فصديق مصرى يتوجه إلى (المروى لهم) فيقول : " لم أجد
من يقدمنى لكم ، فليس لنا فى هذه الرواية مؤلف... " ^(١) أما المتعهد
فيقول: "أعتقد أن العمدة قد حكى لكم حكاية فصلى ومن يكتب
لكم هذا الفصل من الرواية هو مدرس ابتدائى سابق" ^(٢). وتلاحظ فى
توجه الخطاب إشارة قوية ومباشرة إلى (المروى له)

ومن الملاحظ فى رواية (الحرب فى بر مصر) أن (العمدة والمتعهد)
هما أكثر الأصوات توجها للمروى له ، بل وتوددا إليه فى محاولة

^(١) الحرب فى بر مصر / ٨٠ .

^(٢) الحرب فى بر مصر / ٣٣ - ٣٥ .

لاستعماله أو لتبرير موقفهما التلفيقي غير المقنع . بينما نلاحظ أن (الضابط) و (صديق مصرى) هما أقل الأصوات توجهاً إلى المروى له لأنهما ليسا في موقف الدفاع وإن كان صوتهما قد تحول إلى السؤال المهم عن أهمية الحرب في بر مصر قبل الحرب مع إسرائيل .

وأكثر الأصوات الروائية في روايات الأصوات تبدأ دائماً بـ (أنا) وتلاحظ هذه في أصوات رواية (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله / الحرب في بر مصر / يحدث في مصر الآن / أصوات / ...) وهذا يستتبع بدوره وجود (المروى له) عبر العمق التخيلي لـ (أنا) في خطابهما لـ (أنت وأنتم) . ولذلك فتحديد (المروى له) في روايات الأصوات من الأمور الهازرة التي لا تحتاج إلى إثبات أو عناء فالأصوات تعلن عن تروى لهم أو عن تروى له وجهة نظرها .

وإذا كان (المروى له) موجوداً بشكل أساسى في روايات الأصوات فما حجم هذا الوجود، وهل له فاعلية أم هو مجرد استكمال لحيلة روائية لرضتها طبيعة الأصوات وأنا السارد؟ .

في الحقيقة قد تمتع (المروى له) بوظائف فنية مؤثرة في أكثر روايات الأصوات العربية في مصر ، وأول هذه الوظائف المؤثرة أن (المروى له) كان هو الممثل للجانب الأخلاقى في الحاكم للصوت والدافع لتأزمه ، واستشهد هنا بصوتين أحدهما صوت (يوسف) في رواية (الرجل الذى فقد ظله) . فيوسف في الرواية لم يبدأ (الأنا) بداية عادية وإنما بداية متفجرة ثائرة بعد موت (ناجى) وكأن حقيقة الموت أقلقته وأخرجته عن هدوئه فانفجر قائلاً : " .. أنا يوسف " عندما أهّس باسمى بينى وبين نفسى يخيّل إلى أين أردد اسم شخص آخر لا أعرفه ، شخص غريب

عنى، لا أحبه ولا أكرهه ولكنه يزاحنى .. ^(١) وعندما يزاحه (ضميره - المروى له) يدفعه إلى الاعتراف " .. نعم .. أنا الرجل الذى فقد ظله "إننا نبدأ فى الموت منذ أن نبدأ فى الحياة .. نبدأ الخسارة منذ الكسب ، نشرع فى رحلة الضياع فى نفس اللحظة التى نشرع فى رحلة الوصول.." ^(٢) .. وهذا البوح لـ (المروى له) الممثل للجانب الأخلاقى هو الدافع الأساسى لهذه المحاكمة التى تدفعه إلى اجترار الذكريات فيعيد الحكى (من وجهة نظره الخاصة) ولنعرف بأن (يوسف الطفل) مازال قائما يطارده إنه (الوعى الكامن)، كما أسماه لوكاش، وهو وعى مكتسب حال فهمنا أو محاكاتها للمحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، ولذلك (فيوسف) لم يعرض للذات وإنما نقد الذات ... انتقدها عندما افتقد الظل بممارسات مناقضة لطبيعته ، بممارسات كانت شاذة تعبر عن التحول القيمى من (يوسف) الطفل الذى يمثل (المروى له) بكل معطياته القيمية إلى (يوسف) الوصولى، وقد أتاح هذا إشاعة النسبى فى المطلق ، وانصر التحول السلبي على الثبات الإيجابي .. وهو أمر قد ساعد على عدم إيجاد نهاية تسكن هذا الصراع بين يوسف الصوت (الراوى) ويوسف (المروى له) وأصبحنا معه فى انتظار مشيع بالخير .. " ومفتح على التحولات والتوقعات .

إذن فـ (المروى له) قد مثل الجانب الإيجابي المفقود فى شخصية وصوت (يوسف)، ولم يكن حديثه مجرد حكى بقدر ما هو بوح واعتراف

(١) الرجل الذى فقد ظله / جـ ١١١/٢ .

(٢) الرجل الذى فقد ظله / جـ ١١٤/٢ .

لـ (المروى له) الذى دفعه إلى ردود الأفعال الشاذة والغريبة منذ أن فقد ظله .."

أما الصوت الآخر فهو صوت (منصور باهى) فى (ميرamar) فهو صورة مشابهة لـ (يوسف) فعلى الرغم من الحوارات التى ملأت أرجاء البنسيون عن الثورة إلا أن (منصور باهى) جعل صوته أقرب إلى البوح الذاتى لـ (المروى له) وهو ضميره الممثل لجانب المبادئ والمثل التى اقتنع بها ... ولما خان هذه المثل والقيم واستجاب لأخيه الضابط وابستعد عن رفاهه ونجا من الاعتقال قد ازداد تأزمه ... وقد سمحت له ثقافته وفكره التقدمى أن يستطلق ذاته ويعتصرها ليستخرج ما تبقى من ذكريات ممزوجة بألم الواقع المرير لإحساسه بالهروب وخيانة المبادئ .. وكان (المروى له) هو ذاته متشككة فى بعض عناصر خارجية لإثبات براءته، فاستطلع صورته بشكل غير مباشر عند (زهرة) فقالت له: "حب الخائن نجس مثله"^(١) ثم استطلع رأى زميل له ثم رأى (درية)، ولكنه فى النهاية يعترف بحقيقته "إنى ضعيف، إذعانى لأخى ضعف لاشك فيه". وازداد (منصور باهى) تأزما عندما وطد علاقته بزوجة أستاذه ورفيقه (درية) ف شعر بأنه خائن، بل تحققت الخيانة فزاد تأزمه ومن ثم بوحه .

وهنا تحرك (المروى له) ليؤثر على سلياته ، ويتنصر لإيجابياته فأعلن الانتصار لذاته أولا عندما رفض زواجه من (درية) .. وباختفائها هويت إلى الخضوض .. ورغم شقائى المؤكد فقد داخلنى ارتياح غامض^(٢)

(١) ميرamar / ١٧٩.

(٢) ميرamar / ١٦٩.

وثاليا عندما اعتدى على (سرحان البحيرى) لما خان (زهرة) وقال له :
 " .. أعنى أنك وغد ... وبصقت فى وجهه وأنا أصرخ : على وجهك
 ووجه كل وغد وخائن" (٣) بل إنه يفكر فى قتل (سرحان البحيرى) لأنه
 صورة مجسدة لخيانته هو لمبادئه ومثله وقال : " لا حياة لى إلا بقتلك" (٤).
 إن (المروى له) هنا مثل لصوت (منصور باهى) البعد الأخلاقى ..
 وقد أثر عليه تأثيرا إيجابيا عندما حوله إلى إنسان سوى ، وأعاد إليه التزانه
 عندما استعاد بعض مبادئه المفقدة .

لقد ظل (يوسف) فى (الرجل الذى فقد ظله) منقسما على نفسه
 وموزع الولاء بين ذاته وبين (المروى له) - البعد الأخلاقى ذو النشأة
 الأولى - بينما انتصر المروى له لـ (منصور باهى) فى (مرامار) لأنه
 أخرجه من صمته وهروبه وواجه نفسه بشجاعة فتغير . وكانت الجوارات
 الداخلية للصوتين مع (المروى له) هى الحركة للفعل ورد الفعل -
 ولذلك جاء (المروى له) مؤثرا بقدر ما يحمل من بعد أخلاقى ملتزم .

وفى رواية (الكهف السحري) جاء (المروى له) بمهمة أخرى وهى
 مهمة التوسط بين القارئ والراوى لإيضاح الجوانب الغامضة فى الرواية.
 وفى هذه الرواية تعرف أن (إبراهيم) طالب جامعى متفوق ، أعجب
 (بعبير) وبادلتة الإعجاب ، وفجأة قبض عليه واعتقل دونما معرفة للسبب
 ... وعبثا حاول الوالد فعرف فقط أنه سجين سياسى ... وتفهم ذلك
 كله من خلال الأصوات ، لكن السبب المباشر لاعتقال إبراهيم كان
 بعيد السنال عن الأصوات (إبراهيم / الأب / الأم ...) وهنا يتوجه

(٣) مرامار / ١٩٩١ .

(٤) مرامار / ٢٠٠٣ .

الراوي إلى (المروى له) ليوضح له أن سبب الاعتقال كانت وشاية كاذبة من صديق له في الجامعة أراد أن يعيده عن (غير) لأنه منى نفسه بها

أما في رواية (المسافات) فقد أذاب الراوى استقلالية الأصوات بسلطته القوية .. مما جعل الأصوات موجودة من خلال الراوى، الأمر الذى وحد الرؤية مع توحيد الراوى .. ومن الطبيعى أن نجد أنفسنا أمام (مروى له) واحد في الرواية . وقد لعب دور اخفى للراوى . لاستكمال الجو الأسطورى الذى تدثرت به هذه الرواية، وقد صاحب (المروى له) الراوى إلا في مناطق قليلة برز فيها الحوار الخارجى للأصوات والذى استثمر للتمهيش الدلالى . وكان الراوى الأوحى قد تحرك بروايته لـ (المروى له) من أجل وجهة نظر كلية تعتمد على التأويل .. ولقوفا ذابت وجهات نظر الأصوات الداخلية في الرواية .

لقد كان لطبيعة الحوار والتولج في رواية الأصوات دورها الواضح في إبراز دور (المروى له) مع الأصوات الروائية التى كانت تتحرك على مستوى الذات داخليا وعلى مستوى العلاقات الخارجية، وكان لـ (المروى له) أثره الواضح في أكثر روايات الأصوات - كما رأينا - فلعب دور التوسط بين الراوى والقراء لإيضاح بعض جوانب الغموض كما رأينا في رواية (الكهف السحري) ، وجعل السرد أكثر طبيعية ومشابهة للواقع، كما رأينا في رواية (يحدث فى مصر الآن)، وأحيانا أخرى ظهر (المروى له) ممثلا للبعد الأخلاقى والجانب الالتزامى كما رأينا في روايتى (ميرامار) و (الرجل الذى فقد ظله) فضلا عن دور (المروى له) في تشخيص الراوى نفسه ودفع السرد نحو

الستطور، كما هو متوافر في أكثر روايات الأصوات ... وجاء (المروى له) متنوعا بتنوع موقع الأصوات الروائية وتوجهاتها في الحديث ووجهة النظر .

إن دراسة الراوى ووجهة النظر تظل ناقصة إن لم نختبر دور (المروى له) في رواية الأصوات، وذلك لتمكن من فهم مختلف أليات ودلالات السرد الروائي ، لاسيما في البعد الداخلى ، ولقياس مسافة التأثير بين (الراوى) و (المروى له) وتحديد حجم التضاد اخفز أو الالتباس السلبي ... وفي كل الحالات كان لـ (المروى له) دوره البارز ، وتأثيره القوى على المسار الروائي في رواية الأصوات.

د- الأصوات :

لقد جاءت رواية الأصوات العربية في مصر لتمثل بعثا جديدا لخصوصية روائية ذات بناء فني خاص يتميز عن الروايات المنولوجية والأنواع الأخرى التي تتوحد فيها الرؤية بفعل الروائي أو الراوى . أما في الأصوات فتحفظ الرواية بالتنوع الصوتى وتبرز وجهات النظر مستقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية . ولا إلى رؤية أحادية تذيب التباينات الكائنة في واقعنا المعاش.

جاءت رواية الأصوات العربية لتتزعج الرواية العربية من المسار التقليدى. ولتنفضي عليها بعض الملامح الحدائية الجديدة بقدر لا يفرقها في مظاهر حدائية سائبة البنية ، ولايلقى بها في أتون غموض مفرط . لأنها رواية تتبنى وجهات النظر في قضايا حياتية وسياسية واجتماعية لم تحسم بعد وهى رواية ألقت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت

على أصوات ، ولم تحجم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها ،
ولأنها رواية تأبى الرؤية الأحادية فكان من الطبعي ألا نقع على نهاية
تتوج الأحداث بمنظور أحادى ، ومن ثم جاءت بنهايات مفتوحة محملة
بوجهات النظر المختلفة دوغما مصالحة أو توسط ، ولذلك فالمرؤى له
والقارئ - دائما - مع الأصوات فى حالة انتظار، لأن الخلافات الفكرية
بين الأصوات مازالت قائمة ما تدفقت الحياة .

وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائى المتميز القادر على تجاوز
ذاته وعلى التعمق فى الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية "وهى
درجة إبداعية صعبة ، ولذلك وجدنا عددا قليلا من الروائيين هم الذين
أقدموا على كتابة رواية الأصوات .

وعلى الرغم من توافر الحيادية والغيرية لبناء الأصوات إلا أنه من
الطبعي أن تكون هناك منطلقات فكرية حفزت الروائيين على كتابة
رواية الأصوات، فضلا عن اختيار الموضوع وتحديدده . أما الخفز الفنى
فهو معروف، لأن رواية الأصوات خطوة فنية متطورة يتجاوز الروائى -
فيها- ذاته وربما يتجاوز الراوى، ليصل - رأسا - إلى الأصوات
وليمنحها حرية واستقلالية تتولد معها التناقضات (اللاتجانس) .

وأما الخفز الموضوعى فيمكن فهمه من الموضوع المختار ، (فتفتحى
غانم) فى (الرجل الذى فقد ظله) يحرص على إبراز دور الانتهازية فى
فترة التحول السياسى الكبير بعد قيام الثورة المصرية مباشرة . و (نجيب
محمبوظ) فى (ميرامار) حرص بأصواته على إبراز ورصد ردود الأفعال
المختلفة تجاه الثورة. و (القعيد) شغل فى روايته بأمر التزييف الذى
تمارسه القوى السياسية والسلطوية على الشعب. و (الفيضان) شغلته

فكره الخداع الذى يمارسه الحاكم والذى ينبى عن إرهابات لهزائم متوقعة قد مهدت لها السلطة بممارستها وخداعها .

ويأتى (عبد جبير) و (سليمان فياض) ليعبرا عن التحول الحضارى وأثره على الشعب، وكل منهما بطريقته الخاصة فى روايتهما (تحريك القلب / أصوات).

وعلى الرغم من توافر هذه الدوافع إلا أن الجديد فى الأصوات أن الكتاب لم يمارسوا فاعلية الموحد لوجهة نظر واحدة، غالبا ما كانت هى وجهة نظر الروائى فى الرواية التقليدية، وإنما كان حرصهم الأساسى على إبراز وجهات النظر المتباينة إزاء هذا الطرح الفكرى لتلك القضايا. ولكى تحقق هذه الغاية كان لابد من التنفيذ عبر أصوات ، وهذه الأصوات لابد أن تكون ناضجة وقوية ومتباينة ، لأنه بالنضج والقوة والتباين يتحقق (اللاتجانس) الذى هو سبيل إنجاح رواية الأصوات بصفة أساسية .. والسؤال الأول الآن: هل كانت الأصوات فى روايات الأصوات المصرية قد تمتعت جميعها بمفهوم (اللاتجانس) أم لا ؟ وما النتيجة المترتبة على ذلك ؟.

اللاتجانس :

من الملاحظ أن أكثر روايات الأصوات في مصر قد حرص أصحابها على إيجاد (اللاتجانس) بين أصواتهم الروائية، ونسبة هذه الروايات تمثل ٦٠ ٪ ، بينما وجدنا روايتين آخر لم يحرصوا على (اللاتجانس)، ونسبة هذه الروايات ٤٠ ٪.

أما الروايات التي حققت (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فهي (الرجل الذى فقد ظله / ميرamar / أصوات / يحدث في مصر الآن / الحرب في بر مصر / الزيني بركات) .

ففي رواية (الرجل الذى فقد ظله) نلتقى بخادمة ريفية ويوسف من أسرة متوسطة وبنانة ورئيس تحرير مشهور، فضلا عن أسرة إقطاعية، وكان التباين بين الشخصيات على المستوى الطبقي والثقافي، بل والطموحات هو سبيل التميز وبداية النجاح .. وهذه الأصوات سمحت لنا بالتوغل في أعماق المجتمع المصرى قبيل الثورة .. وكان نضج الشخصيات قد غيب الراوى وهش دور المؤلف الذى أسند الرواية لكل صوت ليعلن عن نفسه :

"أنا مبروكة ... أنا مبروكة عبدالنواب " أرملة عبدالحميد أفندى السويفى...^(١) " والفنانة تقول : " أنا سامية .. سامية سامى الممثلة فى السينما...^(٢) " ورئيس التحرير يقول : " أنا ناجى .. محمد ناجى أكبر وألع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى ..^(٣) " لقد مثلت هذه

(١) الرجل الذى فقد ظله / ج-١/ ٩.

(٢) الرجل الذى فقد ظله / ج-١/ ٢٠٣.

(٣) الرجل الذى فقد ظله / ج-٢/ ٩.

الأصوات الطبقات الاجتماعية آنذاك، وكان هذا الاختيار للأصوات المتباينة بداية النجاح لوجهة النظر. لأنه كشف عن التناقض الكائن بين القيم الثابتة، والواقع المتغير، وكان اللاتجانس بين الأصوات بانتماءاتها الطبقية قد أشعل الصراع فيما أسماه (لو كاش) (الوعي الكامن)، وهو وعى نكتسبه إذا أفلحنا في فهم أو محاكاة الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والوضعية التاريخية والسياسية بكل تعقيداتها.

والجدلية الروائية^(٤) لمجحت هنا في القبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً عبر (اللاتجانس الصوتي)، لأن التضاد المقصود بين الأصوات الروائية قد كشف حجم التصدع الحضارى والاجتماعى والقيمي للمجتمع المصرى، والعكس ذلك على سلوك الأصوات، وبذلك رصدت هذه الرواية بعدا سيولوجيا يتوازى - إلى حد بعيد - مع محاولات (ديستوفسكى)، حيث إن البناء الفني جاء متلبسا بعد فكرى، وبوجهة نظر شاملة تبرز نتائج متوقعة للتدنن الأخلاقى وبداية التنازلات من أجل تجاوز كل صوت لطبقته إلى طبقة أرقى على حساب رصيد النشأة المثقلة بثوابت أخلاقية لاسيما عند (يوسف ومبروكة..).

وفى رواية (ميرامار) اختار (نجيب محفوظ) أصواته بعناية فائقة، وهى أصوات متباينة أشد التباين، (فماريانا) تختلف عن (زهرة) المصرية الخالصة، و(طلبة مرزوق) الإقطاعى العجوز يختلف عن (منصور باهى) الإذاعى الثائر، و (سرحان البحيرى) الانتهازى يختلف عن (حسنى علام) الإقطاعى الصغير المستهتر.

إذن (فنجيب محفوظ) جعل لكل صوت قوامه الغيرى المستقل،

(٤) المقصد: الطريقة الفنية التى تبرز تماسك المتناقضات وتوحيدها فى تركيب العمل الروائى.

وقد تخلقوا جميعا حول رد الفعل تجاه ثورة يوليو ، وإن كان (نجيب محفوظ) قد شغلنا عن هذه القصيدة الفكرية بعلاقة طارئة بين (زهرة) وسرحان البحرى.. ثم بمقتل سرحان البحرى ...

وفي رواية (أصوات) (سليمان فياض) يتناول موضوعا حضاريا يتصل بعلاقة الشرق بالغرب ممثلا في عودة (البحرى) وزوجته الفرنسية (سيمون) إلى قريته بمصر .. ثم موت (سيمون) لتضافر الحقد والجهل معا . وقد رصد (سليمان فياض) هذه القضية أصواتاً متبانية تمكنت من إبراز تعدد الرؤى، مما عمق البعد البؤرى لوجهة النظر، فكان صوت السلطة ممثلا - على نحو ما - في (المأمور ثم العمدة) ، وصوت النساء ممثلا في (نفيسة القابلة وزينب والأم) ثم (سيمون) الفرنسية في الطرف الآخر من المواجهة .

وفي رواية (يحدث في مصر الآن) نلتقى الروائى والطبيب والضابط والفلاح الأجير والتومرجى .. وكلهم يمثلون وظائف مدنية وسلطوية استطاع الروائى بهذه الأصوات أن يبرز فكرته الأساسية وانتقاداته المباشرة لاستثمار السلطة في التزييف والسطو . وهى الفكرة نفسها بتفصيل آخر في روايته الأخرى (الحرب في بر مصر) ونجح في تحقيق اللاتجانس بين أصواته الروائية (مصرى / العمدة / الخفير / الضابط ...). أما في (الزينى بركات) فاللاتجانس لم يكن بين المهام الوظيفية لـ (الشيخ / السلطان / الطالب / الختسب / رئيس البصاصين...) وإنما كان اللاتجانس بشكل كلى وعام بين ممثلى السلطة وممثلى الشعب، وهو جوهر الصراع، كما سنرى.

وتحقق (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية في هذه الروايات قد

ساعد -بشكل مباشر- على إيجاد مسوغات قوية للصراع والاختلاف،
ومن ثم ساعد على إيجاد وجهات نظر مختلفة وقوية ، بل وساعد على
ظهور الصوت الثاني والثالث وقل وجود الراوى ، لأن الأصوات
انترعت هذه المهمة من المؤلف منذ أوجد أصواته على هذا النحو القوى
المتضاد . وظهور الأصوات المتضادة بوجهات نظرها المختلفة ظهورا
تعاقبيا قد أحدث بدوره ما يمكن تسميته بالتبادلات السردية، لأن كل
صوت كان مختلفا عن سابقه ولاحقه، ولأن الأصوات لا تسعى لإثبات
رؤية أحادية وإنما لإقرار وجهات نظر متباينة .

ويمكن أن نستشهد بنموذج واحد على توافر (التبادلات السردية)
التي أوجدها (اللاتجاس) بين الأصوات الروائية ... ونستشهد هنا برواية
(الزيني بركات).

في رواية (الزيني بركات) مجموعة من التعارضات الثنائية بمستويات
مختلفة أذكر منها (الشتاء والصيف ، المماليك والعثمانيون، الزيني
وزكريا ، الفوانيس والظلام ...) ومن ثم بدأ الصراع سلطويا بين (الزيني
وزكريا بن راضى) ثم تحول الصراع الطبيعى بين السلطة ممثلة في
(السلطان / احتسب ونائبه (الزيني وزكريا بن راضى / البصاصون)
والشعب ممثلا في (الشيخ أبو السعود / سعيد الجهيني + عامة
الشعب..). وفي السرداقات التي أقامها المؤلف قد حرص على أن ينتقل
من صوت سلطوى إلى صوت شعبى، في تبادل سردى مقصود لإبراز
المواجهة الضعيفة بين السلطة والشعب وهذا الضعف الشعبى هو الذى
زاد السلطة طمعا، ولاسيما بعد تصالح وتعاون (الزيني وزكريا) فزاد
القمع والتجبر وقبض على (سعيد الجهيني) وزاد السلب للإلسان

المصري، آنذاك، حتى سلبت أبسط مقوماته وحقوقه الإنسانية وهو أمر يشي بمقدمات الهزيمة ضد العثمانيين ، لأن الهزيمة أصبحت حتمية تاريخية فرضتها الممارسات القمعية. للسلطة ، وقد نفذت الأصوات بتبادل ظهورها هذه الغاية .

ونلاحظ التبادلات السردية كانت أولا داخل السلطة بين (الزيني بركات) و (زكريا بين راضى)، فتناوبا الظهور المباشر وغير المباشر وكانت التبادلات السردية هنا قوية وتستمد قوتها من قوة الصوتين (زكريا والزيني) .

ثم تحولت التبادلات السردية بين السلطة بأصواتها والشعب بأصواتها، وتناوبت الأصوات السلطوية الظهور مع الأصوات الشعبية، إلا أن التبادلات السردية هنا لم تحظ بقوة، لأن المواجهة لم تكن متكافئة بين السلطة والشعب .

أما اللاتجانس بين الأصوات الروائية فلم يتحقق بالدرجة المطلوبة من التباين بين الأصوات في روايات أصوات آخر، منها (السنيورة / المسافات / تحريك القلب / الكهف السحري) ، ويبدو أن السبب العام هو وجود الراوى ، فوجود الراوى لم يعط للأصوات قوتها المطلوبة ، وفي بعض الروايات - مثل (المسافات) - تحكم الراوى في أصواته تحكما لم يسمح لهم بالاستقلال والحرية ، وكانت الغاية هي الوصول إلى وجهة نظر كلية، ومن ثم كانت الأصوات وسيلة لهذا الوصول ، وليست غاية في حد ذاتها حتى تعلى من وجهات نظرها الداخلية، فضلا عن أن الراوى قد صيغ الأصوات بصفة واحدة وآمال واحدة في مكان واحد، ولذلك جاءت أصواتهم متشابهة .

وتحكم الراوى فى الأصوات قد أضعفها، لأن حديثه عن الصوت لم يخلص للصوت فقط وإنما تحرك به أفقيا ليتحدث عن شخصيات أخرى، مما جعل ظهور أصواته فى دققاته السردية ظهورا غير مكتمل، وكانت الأصوات جاهلة وضعيفة ومغروسة فى جو أسطورى ملؤه الخرافات، ولذلك أعتقد أن الراوى هنا وسلطته القوية المتحكمة قد أضعفت الأصوات وسوت بينها تسوية أذابت اللاتجانس، فتأثرت الرواية هنا تأثرا سلبيا، ومالت بنيتها نحو التقليدية التى تنبئ فكرة واحدة وهو أمر يختلف عن غاية الأصوات التى تعلن وجهات نظر دوغما حسم يديب الفروق الفكرية أو الطبقة الكاتبة فى الرواية. ولذلك كانت الأصوات فى هذه الرواية بعدا شكليا فقط، لأنها لم تفرض نفسها على التكنيك الروائى الذى مال نحو التقليدية البنائية.

وتأتى رواية (السنيورة) براويها المتحكم أقرب إلى (المسافات)، فبالإضافة إلى سلطة الراوى - المحدودة هنا - التى أضعفت بالبيعة سلطة الأصوات، كان اختيار الأصوات لايساعد على استقلاليتها ولا يعلن إلا التجانس المتحقق بفعل الأصوات التى تنتمى جميعا لأسرة واحدة فى مرحلة سنية واحدة ليحكوا عن شىء واحد، فالصوت الأول (للولد مختار) والصوت الثانى للولد (طلبة) والصوت السابع للطفلة (وميلة) وبين هذه الأصوات جاءت أصوات (مسطحة) - إن صح التعبير - لتعلن عن تبعيتها واستسلامها مثل (شيخ البلد / سيدنا / حفاوى / ثم معاطى) .

ويسدو أن موضوع الرواية قد فرض على الأصوات نوعا من الستجانس النسبى لأنهم أميون وقرويون، ولذلك لم يعبر أى صوت عن

وجهة نظر مستقلة له، لأن الأصوات غير ناضجة هنا والمكان الذى أنشأهم واحد، فالتفكير والعادات بل والأمال متشابهة، فالرجال جميعهم يطمعون فى شرف الفوز بـ (سايس بغلة التفتيش) لأنهم فهموا أن هذه الوظيفة اسمية فقط وأن الفعل الحقيقى هو إرواء شبقية (السنيورة) الجميلة، ولذلك تسابق رجال القرية للإعلان عن الفحولة والقوة التى تحقق لهم ذاك القرب .

ولذلك نستطيع أن نقول - كما نقول فى الروايات التقليدية - بأن مجموع الأصوات أدى إلى تنامي الحدث والروائي وإتمامه لإعلان وجهة نظر عامة ابتلعت وجهات النظر الأخرى الضعيفة ضعف الأصوات المتجانسة نسبيا.

ولستطيع القول إذن إن هذا التجانس قد ساعد الأصوات جميعها لرسم صورة مصغرة للدنيا وغرورها ومظهرها الجميل وخباياها المزعجة، وجعل من (السنيورة) رمزا لهذه الدنيا ، ولم نجد من بين هذه الأصوات إلا صوت (سيدنا) الذى استطاع بقراءته المتعثرة (ثقافة / تعلم) أن يكتشف السر ... وعبثا حاول إعلانه وإفشاء الحقيقة المرة عن منصب (سايس بغلة التفتيش)، لكن طبول الآمال وغناء الجموع قد علت على صوته فلم تصل الحقيقة لأحد.

إذن فاللاتجانس لم يتحقق هنا ، ومن ثم لم تقع على وجهات نظر داخلية، وإنما وجدنا وجهة نظر أحادية ساعدت الأصوات المتجانسة على تبليغها، لاسيما وأن أصوات الأطفال (مختار - طلبة - وسيلة) كانت تعبيراً عن الفطرة بطريقة تلقائية، فكانت الأعماق تأثراً، لأنها أصوات لا تحمل أى درجة سلطوية فى الإبلاغ وهو مصدر قوتها .

أما رواية (الكهف السحري) فلم تخلص الأصوات للتبليغ بشكل مباشر، لأن الراوى فرض نفسه على الأصوات لاسيما في فصل الصفر الإبداعي مع (إبراهيم) فكان شاهد عيان يصف ما يراه من إبراهيم وما يراه في بيت إبراهيم ... ثم تدخل الراوى مرة أخرى ليتم شيئا لم تتمكن الأصوات من تبليغه وهو سبب اعتقال (إبراهيم). وأعتقد أن أسلوب الراوى إعلان عن ماضٍ تقريرى أضعف حالات الترهين السردى التى أوجدتها الأصوات في هذه الرواية .

أما البنية النصية لهذه الرواية فاستمدت قوامها من (الواقع الاجتماعى والسياسى) وهو أمر سابق على النص الروائى ، ومن ثم جاءت الأصوات مع الراوى لإنتاج بنية تمثل امتدادا لواقع وليست خلقا له ... ، وليست محاولة لاكتشافه ، وكان الصراع قد اختصر أولا بين القيم والمثل (إبراهيم) بثوابتها الأخلاقية ، وبين حركة الواقع السياسية ، وإذا بصوت (إبراهيم) يمثل مركزية تخلقت حولها الأصوات الأخرى في الرواية ، وقد أضعف هذا الأصوات (الأب / الأم / غير / ..) ولم تمثل درجة من القوة تعلن بها وجهة نظر ، ولأن الممارسات القمعية لتغيرات السياسة وعنفها مع الثوابت الأخلاقية (إبراهيم) قد تردد صداها داخل المجتمع فتحوّلت الأصوات الأخرى إلى أصوات تدلّل على سوء التحولات السياسية، من خلال انفعالها وتعاطفها مع الثوابت القيمة التى أنتجتها البيئة الاجتماعية ، وهو أمر حول الأصوات الروائية إلى توابع لإبراهيم، لأنما إما مشفقة عليه أو ترضى له أو تعلن عن جهها، فأصبحت الأصوات (وحدة متجانسة) تعلن بأصواتها عن إعادة توزيع نبرات الرفض الجماعى لسياسة الاعتقالات والقمع .

وكان من الطبيعي مع هذا التجانس أن نجد أنفسنا أمام وجهة نظركلسية، ووجهة النظر الكلية في هذه الرواية لا تمثل إعادة إنتاج للقيم الثابتة ، وإنما عملت على تحريكها واهتزازها بقوة مضبوقة فرضت على (إبراهيم) أمر الاعتقال ، ثم فرض على (إبراهيم) أمر الزواج بأمرالحب . إذن فالقوى الأخرى (السياسة / الحب) قد انتصرت على (إبراهيم) . لأنه أظهر ضعفا أمام اختبارى الاعتقال والحب ..

وعلى الرغم من التنوع الشكلى للأصوات (الأم/ الأب/ الجار/ حبيبة الجامعة ..) إلا أن هذه الأصوات أعلنت التجانس إزاء رؤية أحادية وموقف اجتماعى موحد يناصر (إبراهيم) أو يشفق عليه .. كل بطريقته، وهو أمر وصل بالرواية حد التكرار- في آخرها- لتيمة تواترت بكثرتها تواترا طرديا مع غايتها، حتى وصلت لحالة من الجمود الأفقى للحب بين (إبراهيم وكريمة)، على الرغم من الرغبات المشتعلة والمتجددة رأسيا بتكرار اللقاءات .

وفي رواية (تحريك القلب) وجدت درجة من التجانس غير خفية مصدرها أن الأصوات أخوة ، فضلا عن تقارب المرحلة السنية مع أهداف وطموحات ذاتية باهتة وغير بائدة ، ولذلك لم نجد صوتا يحمل وجهة نظر داخلية قوية ، وأصبح سقوط البيت بدلالاته الرامزة هو القوة التى أذابت حدود اللاتجانس ، وأصبحت الأصوات مظاهر إثبات للترقب والتوتر، وكل صوت بطريقته، ولم نجد اختلافا إلا في وجهة نظر الأم والأب ومدى تمسكهما بالبيت .

وعلى الرغم من وجود سبعة أصوات روائية .. إلا أننا نلتقى بثلاث وجهات بارزة فقط بسبب التجانس بين بعض الأصوات ، فالأم والأب

وجهة نظر واحدة والأبناء (وضاح / سالى / سمراء / صيام) تجانسوا تحت وجهة نظر ثانية ، ثم جاء صوت (على) الساعى للإلتقاذ ليمثل وجهة نظر مستقلة، لأنه الوحيد الذى غامر وسافر وارتبط بالبيت عن بعد .

وبعض الأصوات قد فهمت بتجانسها أنما (جزء من اللعبة ولا تفهمها) على حد تعبير (سمراء). ولا يعنى الإقرار بثلاث وجهات نظر أنما وجهات نظر قوية، وإنما هو تقسيم يعلن التجانس ولا يعلن التباين القوى، لأن الأم والأب فى وجهة النظر الأولى كانا سلبيين ولم يحاولا إقناع أبنائهم ولا حتى جمعهم بعد السقوط ، بينما كانت أصوات وجهة النظر الثانية مفرقة ... وكأن الأصوات بهذه السلبية والتجانس قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت نفسه ، لأن الأصوات اختارت أحلام السيقطة سيلا للخلاص ، ولأن الأصوات كانت ضعيفة ولم تتبن وجهة نظر فكرية أو أيديولوجية تدفعها للعمل أو تدفعها لتحويل المسار الفردى المزمع على مسار جماعى مؤثر.

ومن الملاحظ أن التجانس والضعف للأصوات هنا قد جاء من داخلها، لأن الراوى لم يؤثر بوجوده على الأصوات تأثيرا سلبيا كما رأينا فى (المسافات) - مثلا - بل إن الراوى هنا كان إيجابيا للغاية، لأن وجوده كان محفزا لرد الفعل القوى الذى لم تستجب له الأصوات .

إذن فـ (اللاتجانس) هو القوة الحقيقية المولدة لقوة الصوت، ومن ثم لوجهة نظره، وقد لاحظنا أن الروايات التى حرصت على (اللاتجانس) بين أصواتها قد حققت نجاحا أفضل فى تكتيك رواية الأصوات ، وقد حجمت دور الراوى فضلا عن الاختفاء التام للمؤلف،

وهذه غاية أساسية لوجهة النظر تتم عن قياس فنى متطور للإبداع الروائى .

واختفاء المؤلف والراوى قد أعلن - بالتبعية - عن قوة الصوت وحريته واستقلاليته، الأمر الذى نتج عنه تعدد الرؤى تبعاً لتعدد وجهات النظر الداخلية التى تحققت فى هذه الروايات التى التزمت باللاتجانس مثل (الرجل الذى فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث فى مصر الآن/ الحرب فى بر مصر / الزينى بركات) وهى النسبة الأكبر من روايات الأصوات العربية فى مصر.

أما عدم التحقق الكامل لـ (اللاتجانس) فى بعض روايات الأصوات نحو (السيرة / المسافات / الكهف السحري / تحريك القلب) فكان ذلك لأسباب عديدة، منها ما يعود مباشرة إلى المؤلف وموضوعه وحرصه على إبداء نظرة أحادية لوجهة نظر كلية، كالروايات التقليدية ، وكانت النتيجة أن الأصوات متجانسة متحركة لغاية واحدة، فذابت وجهات النظر الداخلية بفعل الغاية الكلية الموجهة توجيهها قصدياً، ومنها ما يعود إلى سلطة الراوى المطلقة التى سيطرت على الأصوات سيطرة حجمت دورها وأفقدتها الحرية والاستقلالية المستتبة لوجهة النظر كما فى رواية (المسافات) .

ومنها ما يعود إلى ضعف الأصوات وعدم تبنيتها لفكر أيديولوجى يحمسها للعمل كما فى روايات (تحريك القلب / والسيرة / والمسافات). وهناك روايات افتقرت لتحقيق اللاتجانس بين أصواتها بسبب تبنيتها لفكرة البطل المركزى، الأمر الذى جعل شخصية البطل تستأثر بجل الاهتمام حتى ظهرت الأصوات الروائية الأخرى فى شكل

ثانوى، ومثال ذلك مانجده فى رواية (الكهف السحرى) التى جعلت من (إبراهيم) بطلا مركزيا فتهمشت من حوله الأصوات الروائية الأخرى - كما وضحنا.

ومع الأهمية الكبيرة لـ (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فى رواية الأصوات ، وهى أهمية حرص عليها الروائيون ، إلا أن هذا الحرص لم يكن تاما كما أن تحقق (اللاتجانس) لم يكن تاما أيضا ، ومن المفترض - بدهة - أن التباين بين الأصوات الروائية يتبعه - تنفيذيا- التباين الضياغى على مستوى منطوق هذه الأصوات ، وهو أمر لم يتحقق فى أكثر روايات الأصوات - على غير المتوقع - لأن اللاتجانس يستتبع أسلبة موازية، تساعد على إنجاحه وإقناعنا به وبالأصوات، كمقدمة للقناعة بوجهات النظر المتباينة.

الأصوات والأسلبة:

والقدرة على الأسلبة والتعددية اللغوية تتحول فى الرواية من الدلالة المعجمية إلى فرضية عمل لإدراك الواقع بتناقضاته ، والأصوات بتباينها . وفى رواية الأصوات - بخاصة، ومع اللاتجانس - تصبح التعددية اللغوية ضرورة فنية ، لأن عدم وجود الأسلبة والتعددية اللغوية كان أمرا مقبولا - إلى حد بعيد - فى الرواية التقليدية التى لم تتحلل من الأحادية القومية والمهدف الواحد والغاية الواحدة ، لكن الأمر يختلف تماما مع رواية الأصوات التى لاتسعى لرؤية بل لرؤيات ، ولاتوحد فى غمط وإنما فى أنماط ، ولاتنصر لفكرة وإنما تبقى على جميع الأفكار، ومن هنا أصبح التعدد اللغوى ضرورة تتطلبها بنية الأصوات، لاستكمال مفهوم

(اللاتجانس) الواجب توافره في رواية الأصوات، ولأن الانعاق من الشيء مرتبط بلغة الصياغة، والتعبير عن التحول والتطور يستتبعه تعبير لفوى ملائم، ألم تر أن تمرد الرواية والروائيين على الواقعية قد بدأ بالتمرد على اللغة الاستدلالية كما فعل (جويس) - على سبيل المثال - . إذن فلاستكمال (اللاتجانس) كان على روائي الأصوات أن يستقبلوا في رواياتهم التعددية الصوتية بما يعمقها لا بما يضعفها ، لأن القدرة على الأسلبة متعكس الوضعية الاجتماعية والأيدولوجية ، لأن المتكلم في الرواية هو الصوت الذي ينبغي أن يحمل بلزماته التعبيرية ما يعلن به عن انتمائه الطبقي أو توجهه الأيدولوجي، وسيكون الصوت متميزا بقدر ما تحمله صياغته اللغوية من تميز ، ولأن الكلمة مع الصوت تستنفذ وتؤثر بقدر تعبيرها عن ملكات وتوجهات هذا الصوت الروائي ، ولأن هذه الكلمة المعبرة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة، ومن هنا كانت أهمية استكمال اللاتجانس بالتعددية اللغوية للأصوات في رواية الأصوات، لأن هذه الأسلبة القصصية ستساعد على إبراز وجهة نظر الصوت وإقناعنا بها^(١).

وقد تكون الصياغة اللغوية الموحدة مقبولة - إلى حد بعيد - في الرواية المنولوجية أو التقليدية ، لأن الكاتب يعلن عن نفسه أو أن الراوي يفرض هيمنته الأسلوبية ، في سياق يتوازى مع دور فاعلية

^(١) على الرغم من التعددية الصوتية إلا أن الاعتراف بمركزية الإيدولوجية الروائية المؤسسية أمر مهم، لأن الروائي هو المؤسب (الحاضر الغالب)، فهو يمثل المركز التنظيمي للمسئريات (اللغوية)، من أجل إبراز وجهات النظر المختلفة، ولذلك فالبحث عنه في أي مستوى من مستويات التعدد اللغوي في رواية الأصوات أمر مخوف بالمخاطر، ولا يقل خطورة عن بحثنا عن وجهة نظر الروائي، داخل أية وجهة نظر لصوت من الأصوات الروائية.

الموحد لوجهة نظر أحادية يقوم ببسطها ، لكن التوحد الصياغى غير مقبول فى الأصوات لأنه من المفترض أن الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية ومستوياتها الثقافية والطبقية ومن المفارقات المعبية أن نتجاهل هذه الفروق فى الصوغ الأسلوبى للأصوات .

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: لماذا تجاهل روائيو الأصوات التعددية اللغوية ؟ وهذا التساؤل يفرض نفسه لسببين: أولهما أهمية التعدد اللغوى لرواية الأصوات تحقيقا لسمة (اللاتجانس) ، والسبب الآخر أن اختفاء التعددية اللغوية من روايات الأصوات التى نطبق عليها تكاد تمثل ٨٠% وهى نسبة عالية وغير متوقعة ، وقد أساءت لهذه الروايات، لأن مفهوم (اللاتجانس) لم ينطبق تمام الانطباق على الأصوات المتباينة .

والتفسير المبدئى لارتفاع هذه النسبة غير المرغوب فيها فى رواية الأصوات يعود فى بعض الروايات إلى نوعية الأصوات الروائية المشاركة فى الرواية ، على سبيل المثال لمجد أصوات (الزينى بركات) مقارنة المستوى الثقافى والحضارى ، فضلا عن انتمائها لمكان واحد بلزمات لغوية معروفة ، ولذلك نقبل هنا بعدم التعدد اللغوى أو التمايز بين أصوات مثل (الزينى بركات / سعيد الجهيني / زكريا بن راضى / عمرو بن العديوى) واكتفى الروائى بإحياء لزمات العصر إحياء ناجحا، لكن التقارب بين مستوى الأصوات لم يسمح بالتعددية اللغوية ، وهو أمر مقبول فى مثل هذه الرواية .

والتقارب الثقافى والطبقى بين الأصوات الروائية كان أحد أبرز أسباب تغييب التعدد اللغوى فى روايات آخر مثل (تحريك القلب /

الكهف السحري / المسافات) .

في (تحريك القلب) كانت الأصوات مجموعة من الأخوة في مراحل سنية متقاربة (سالى / وضاح / ممرء / صيام / على ...) وعلى الرغم من وظائفهم المختلفة إلا أن ذلك الاختلاف انعكس على طريقة التفكير لا على طريقة التعبير، إذ لم تكن الفروق قوية حتى تفرض التعددية اللغوية نفسها هنا .

والأمر نفسه في رواية (الكهف السحري) فالأب وإبراهيم وكريمة والأخت متقاربون ثقافيا وطبقيا وحضاريا ، ولذلك غابت التعددية الصوتية هنا، أما الأم فاختلعت عنهم لأنها مثلت الأمومة وحبها الفطري ولم تكن مثقفة، فجاء صوتها مختلفا عن الأصوات الأخرى في طريقة التفكير لا في أسلوب التعبير، وهذا ما يؤخذ على الكاتب هنا ، فالأم عندما عجزت عن الفعل أمام ابنها المعتقل لجأت إلى الدجالين وإلى الخرافات وذهبت (للشيخ سيد الدجال ...) ولما ثار عليها الزوج عادت لوقارها واكتفت بحزن عميق قادها إلى موت صامت .

أما في رواية (المسافات) فلقد كانت الصياغة الأسلوبية موحدة لسببين: أما السبب الأول فهو توازى وتساوى الأصوات في المستوى الثقافي والاجتماعي والتقارب السنى .. وهذه العوامل أدت إلى التشابه لا على مستوى التعبير ولكن على مستوى الفعل ورد الفعل والأحلام ، إذ وقعت الأصوات بفعل الجهل في جو مشحون بالخرافات والأساطير والغموض والجنس والفقر (زيدان / سعاد / ليلي / زينب / ميميرة / أم جابر / جابر / حامد ...) .

أما السبب الآخر فيتمثل هنا في سطوة الراوى وسيطرته على

الأصوات بطريقتين: الأولى أنه لم يعط للأصوات فرصة كاملة للتعبير عن نفسها، لأنه تولى بنفسه الحديث عن الأصوات وغيبهم باستخدامه لضمير الغائب في حديثه عن الأصوات ، والطريقة الثانية أنه ظهر في صورة الراوى العارف بكل شيء ، وقاد الأصوات عنوة إلى غاية كلية لوجهة نظر أحادية ، وقد ساعدته الأصوات بضعفها وجهلها ، وكان من الطبيعي إذن أن تنعكس هذه السطوة والسيطرة من الراوى بشكل عملى فيطمس مابقى من ملامح تميز بين الأصوات، عندما يمنح أصواته أسلوبا تعبيريا موحدًا يشد خيوطه إلى ذاته ويقطع تواصله بالأصوات فانعدمت التعددية اللغوية .

وكاد صوت (الشيخ مسعود) يتميز بين الأصوات الأخرى إلا أن الراوى جعل من ثقافته الدينية التي يتميز بها امتدادا أسطوريا لأن (الشيخ مسعود) معنى بأمر الجن وتعذيبه ، ثم حديثه عن السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت البحيرة ، وهذه الخرافات المخروط (الشيخ مسعود) مع باقى الأصوات في جو الرواية المشحون بالخرافات ، وفقد (الشيخ مسعود) تميزه ، ولم يحتفظ إلا ببعض اللزمات التعبيرية البسيطة التي تعبر عن حفظه لبعض آيات القرآن . ومن ناحية أخرى فالراوى لم يسمح لصوت (الشيخ مسعود) بالظهور إلا مرة واحدة ، ولذلك لم يتمكن الصوت من مؤهلات التميز التعبيرية التي كان ينبغي أن يوفرها له الراوى .

وإذا كنا قد وجدنا بعض الأسباب التي غيبت التعددية اللغوية لبعض الأصوات الروائية، كسواى الأصوات في الثقافة والبيئة والطبقة، أو لزيادة سلطة الراوى الذى أضفى أسلوبا موحدًا للأصوات ، متجاهلا

الاختلافات بينها بحكم سلطته الروائية ، فإن الأمر يختلف مع رواية (الرجل الذى فقد ظله) فهذه الرواية تتمتع باختيار منتنى لأربعة أصوات مختلفة اختلافا نوعيا من حيث الطبقة الاجتماعية والثقافة والمهنة أو الوظيفة ، فنحن نلتقى بـ (يوسف) الصحفى و (سامية) الممثلة، و(مبروكة) الخادمة ، و (ناجى) رئيس التحرير المشهور . وهى أصوات عبرت عن طبقات اجتماعيه مختلفة إلا أن الصياغة اللغوية لم ترق إلى مستوى هذا الاختيار (اللامتجانس) .

إن المؤلف هنا يذكرنا بما قيل من قبل عن طه حسين فى (دعاء الكروان) كيف ينطق الخادمة الأمية (آمنة) بأسلوب الفلاسفة ؟ وهو السؤال نفسه كيف ينطق الراوى (مبروكة) بأسلوب يتوازى مع مشقف كبير مثل (ناجى) أو (يوسف)، وكيف يسوى بين ممثلة (سامية) وبين (يوسف) فى التعبير الأسلوبى عندما وضعهما معا فى بوتقة شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة الجسدية، والبحث عن الحنان الأبوى أو الأسرى المفقود. فضلا عن أن الأسلوب الروائى - بصفة عامة - لم يحمل بعق المكان، ولم يحتفظ بلزمات العصر التعبيرية قبيل الثورة .

ومن المعروف أن النجاح فى إبراز التعددية الصوتية يضعف تواجد الروائى بالتبعية ، لكن الأمر هنا اختلف فاخفت التعددية اللغوية ، كما اخفى الروائى أو الراوى ، لأننا من البداية إلى النهاية مع أصوات تتحدث عن نفسها، انطلاقا من الـ (أنا) . إذن فالراوى أو الروائى لم يتسبب فى هذا التوحد الأسلوبى ، والأصوات ليست متوازية متساوية، إذن فلماذا غابت التعددية الصوتيه هنا ؟

يبدو أن هذه واحدة من أهم السقطات التى تؤخذ على

الروائي هنا، وهى أن الإجادة الفنية لبناء رواية الأصوات بداية من اللاتجانس بين الأصوات لم تتوج بتعددية لغوية ، وربما يفسر له أن محاولته الروائية هى من أقدم الروايات المصرية فى هذا المجال ، لأنه سبق (نجيب محفوظ) وكتب روايته فى منتصف الستينات ، وكان لابد للرواية الأولى لتكنيك الأصوات أن تخلف وراءها بعض الوهاد التى حرص التابعون بعده على تسويتها وإدراكها، لاسيما فى روايات (السيورة) / يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر / أصوات) .

وهذه الروايات قد أكملت دورة اللاتجانس عندما حرصت على التعددية اللغوية فزادت قناعتا برواية الأصوات . وقد جاءت هذه التعددية على درجات من ناحية الإجادة والتطبيق ، فرواية (الحرب فى بر مصر) هى أقل هذه الروايات احتفالا بالتعددية اللغوية ، لأن الكاتب اكتفى بأن يعبر كل صوت ببعض اللزمات التعبيرية المميزة له والدالة على توجهه ووجهة نظره .

ثم جاءت رواية (أصوات) لتحفل بقدر ضئيل من التعددية اللغوية على الرغم من الحرية الكبيرة التى تمتعت بها الأصوات ، ومن ثم جاءت اللغة الروائية عبارة عن شحنات معزولة - على حد تعبير (بالى) - لأنها افتقرت إلى الأسلبة الحقيقية التى تظهر الفروق بين الأصوات الروائية ، على الرغم من نجاح الروائي فى إظهار التباين الفكرى ، وتباين ردود الأفعال إزاء حدث وصول (سيمون) ، ثم حدث موت (سيمون) . ولولا وجود بعض اللزمات التعبيرية الخاصة بـ (العمدة) / أم أحمد / أحمد البحيرى) لاختفت التعددية اللغوية التى جاءت محدودة فى هذه

السرواية ، ولم ترق إلى مستوى التباين الفكرى الجيد الذى نفذه الكاتب من خلال الفعل ورد الفعل لأصواته الروائية^(١).

أما فى رواية (السيرة) فقد استطاع الروائى أن يوجد التعدد اللغوى لأصواته الروائية، وذلك بإحيائه للكلمة فى الرواية إحياء خاصا، وبأسلوب عبرت بمصدقية عن السياق الروائى وتنامى الحدث الروائى ، فاكتملت التعددية اللغوية بعض المهام الوظيفية الفعالة لإظهار وجهة النظر ، لأن الصوت هو الإنسان المتكلم بوجهة نظره، ورواية الأصوات فى حاجة ماسة إلى هذه التعددية اللغوية ، لأن الأسلوب فى رواية الأصوات تعبر بمصدقية عن طبيعة الأصوات وإمكاناتها وملكانها، تماما كما نجد فى هذه الرواية، حيث نقلنا الروائى إلى عمق القرية وعبقها وزحمتها وجهلها مما زاد قناعتنا بالأصوات ، وبالواقع القروى الذى تنتمى إليه هذه الأصوات ، ويبدو أن (نجيب محفوظ) كان محقا عندما قال بأن (خيرى شلى) " صور القرية المصرية لأول مرة فى أدبنا العربى بشكل مبهر وبديع .

والتعدد اللغوى الناجح عند (خيرى شلى) نشعر به ويتأثيره، بداية من العناوانات التى عنوان بها حديث أصواته مثل (الولد مختار يحكى عن يوم مرواحه الترحيلة / حفاوى يحكى كيف وكيف وكيف / كيف تكلمت الزكية لشيخ البلد ...) والحقيقة أن الأسلوب القصصى هنا لم تنقل ، وإنما جاءت طبيعة أغنت عن الوصف الكثير، وقامت ببعض المهام الوظيفية الفعالة كالتجسيم النوعى للأصوات المتباينة روائيا (عامل

^(١) يحرم الباحث على عدم الإكثار من الاستشهادات النصية، لأن هذه النقطة سبق الاستشهاد عليها فى (خصوصية البناء الروائى لرواية الأصوات).

الترحيلة / العمدة/ سيدنا / الأطفال) فكانت لزمات كل صوت تميز مرحلته السنوية ووظيفته أو عمله ... ، بل إن اللزمات التعبيرية الخاصة بهذه الأصوات تفجر لدى المتلقى بعدا تجسديا للصوت يمكننا من استحضار هيأته على نحو ما، بعد تخيلي وبمساعدة تلك اللزمات الخاصة، فنحن يمكننا أن نستحضر الأطفال والعمدة وسيدنا... وكل بصورة خاصة يفجرها رصيده من التميز الأسلوبى فى الحكى والقص كصوت مستقل ، ولذلك فالتعدد اللغوى وإجاداته أهم ما يميز رواية الأصوات ههنا، بل إنه أهم ما يميز هذه الرواية بين نظيراتها من روايات الأصوات المدروسة هنا .

والحرص على إبراز التعددية اللغوية ليس فقط استكمالاً لـ الالتئاس ، وإنما طبيعة البناء الفنى للأصوات الروائية تقرّبنا إلى مفهوم مسرح الأحداث وكان الأصوات فى وضع حوارى ... وبما أن كل صوت ينطق بـ (أنا) فمن الطبيعى أن تأتى التعددية اللغوية إحياء لـ (الأنسا) وتعميقاً لوجودها ، ونتيجة من نتائجها الطبيعية، إذ تخف حدة سرد السارد ورواية الراوى، وفى رواية الأصوات يجعلنا المؤلف فى مواجهة مباشرة مع الأصوات وهو وضع أقرب إلى الطبيعة الحوارية للمسرحية ، وهى طبيعة تمتاز وتقوى وتحقق مصداقيتها بالتعددية اللغوية والأسلوبية القصصية تبعاً للتعددية الصوتية فى رواية الأصوات .

الأصوات والزمان والمكان :

لما كان الزمان والمكان ركيزتي الإدراك العقلائي فكان من الطبيعي أن يستعين الروائي بهما ، وجاء تمثلهما في المسيرة الروائية مختلفا، فهناك روايات تبرز المكان وتأثيره أكثر من إبرازها للزمان ، وهناك روايات تعنى بالزمان أكثر من عنايتها بالمكان وكان ذلك في الروايات التقليدية . ولما تطورت المسيرة الروائية بدأت استخدامات متنوعة للزمان (اللازمان - الزمن النفسي - الزمن الفنى - الزمن المنطقي الواقعي) .

إلا أن للزمان والمكان في رواية الأصوات طبيعة خاصة باستخدام خاص قد يتشابه مع الرواية التقليدية التي تعنى بالزمن المنطقي، لكن تمتاز رواية الأصوات في أن استخدامها للزمان والمكان استخدام لا يتمثل بطبيعة واحدة وبامتداد واحد، بمعنى أن الزمان يعزز مفردات المكان والعكس ، وإنما نجد الزمان والمكان في رواية الأصوات أشبه بالسالب والموجب، وعلى الرغم من تنافرهما إلا أنهما - معا - يوجدان الصراع الروائي .

في رواية الأصوات نلاحظ أن الظرفية المكانية محددة ، والظرفية الزمانية محددة، ويجمعهما ترهين سردي ساعد بدوره على إظهار الدور الإنتاجي للتباين الصوتي وساعد على المواجهة بين الأصوات عامة ثم المواجهة داخل الصوت الواحد . وذلك لأن المكان جاء محملا بالتعبير عن رصيد ثوابت النشأة البيئية والأخلاقية للصوت ... والزمان جاء ممثلا لعالم المتغيرات، إذن فنحن بالزمان والمكان أمام (سالب وموجب)، والترهين السردى أعلن المواجهة، والمواجهة تبدأ عادة من

داخل الصوت (أنا)، واستخدام الصوت لـ (أنا) لم يعن الانغلاق على دواخل الذات بل إن (أنا) السردية للصوت ترتبط بالواقع الخارجى أكثر من ارتباطها بالعمق الداخلى، وهو الأمر الذى ساعد على المواجهة بين الأصوات وقلل بدوره فرصه الاسترجاع والتنبؤ والمنولوج الداخلى لأى صوت روائى فى رواية الأصوات ، حتى أن المنولوجات المحدودة جاءت صدى للواقع ، وتفسيرا له ، أو فرصة لإعادة تعامل الصوت مع الواقع الخارجى ، ومن ثم لم تقبع الأنا داخل ذاتها كما فى روايات (تيار الوعي) ، مثلا.

فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) أصبحت المواجهة الحقيقية لكل صوت ثم بين الأصوات ممثلة فى السالب والموجب أو الزمان والمكان ، فإذا بالبعد المكاني يصل مداه حد تشكيل الأصوات الروائية بسلوك ملؤه الحد القيمي والخالقى، وجاء مدعوما بالعادات والتقاليد، فـ (يوسف) من بيئة متوسطة ، ومبروكة خادمة ريفية، وسامية من أسرة متحلة ومارست التمثيل. إذن فكل صوت جاء صدى لنشأته ، وكان ذلك مقدمة لتنوع رؤبوى ، وكان يمكن أن يكون الأمر عاديا لو أن كل صوت التزام بقدراته وعبر عن طبقته ، إلا أن الروائى سلط البعد التأثيرى للزمان الذى أحدث مع هذا البعد المكاني تبدا وتغيرا، فخضعت الأصوات لنظام كرنى ، واستجابت لرغبة التغير والتبدل، (فمبروكة) الخادمة ألتها خدمتها فى القصر طبقته الفقيرة فى الريف، وطمعت فى الانتساب إلى الطبقة العليا فراودت (مدحت بك) عن نفسه ، إلا أن (الأم) اكتشفت الأمر وطردها فإذا (مبروكة) تحاول

اللاحق بالطبقة المتوسطة ، فشلت مع (يوسف)، لكنها نجحت مع أبيه (عبد الحميد أفندي) فتزوجها ، وعندما مات زوجها عادت إلى طبقتها وتبخرت أحلامها لتبدأ رحلة معاناة وشقاء من نوع آخر وقد أهانتها الضرورة العمياء.. ومن ثم كان الانتماء المكاني يطاردها ، ولم تفلح متغيرات الزمن من انتزاعها من البعد المكاني .. (النشأة) .

وكان (يوسف) في الرواية نفسها يمثل صورة أخرى، فهو من طبقة متوسطة الأسرة رجل عصامي، فتشبع بالمثل والمبادئ وبفعل المكان تثبت بمعطيات طبقته .. ولما فقد ظله امتلكه الزمن وأعلن انقياده له عليه يتجاوز طبقته، فاستجاب لمتغيرات الزمان، وأصبح الصراع داخله بين المكان بقيمه وثوابته الخلقية التي نشأ عليها، وبين الزمان بمتغيراته المستلاحقة، فانتصر الزمان ، وتحول (يوسف) من النقيض إلى النقيض، بسبب فقدان الظل، مارس مظاهر هذا التغير الذي يساوى كل الحماقات الوصلية التي ارتكبها حتى صعد إلى رئاسة التحرير ... وبفعل التذكر مع (أنا يوسف) نلتقى بمفعولاته التي أساء إليها (مبروكة / سامية / شوقي / سعيد / ناجي ...) وقد قدم اعترافاته بالإساءة لهم عن وعى تام، ينكر فعله وينتقد نفسه ، ويحاول أن يبحث داخل (يوسف) رئيس التحرير، عن (يوسف) الطفل.. وكأنه يبحث عن النسبي داخل المطلق عندما انتصر التحول السلبي بفعل الزمن (التغير) على الثبات الإيجابي (المكان بقيمه ومثالياته الخلقية التي نشأ عليها).

وفي رواية (تحريك القلب) لالمجد الزمان والمكان في حالة التوازي التي تعودنا عليها في الرواية التقليدية ، وإنما نجد الزمان والمكان (سالب

(وموجب) والصراع الروائي هو صراع مباشر بينهما. فالبيت القديم يستقدم ويستدعى .. يتأهب للسقوط (مكان) .. والزمان يتعادم عليه ويؤثر فيه، بفعل الزمن تتطور إرهابات السقوط حتى ينتصر الزمان بتغيراته على المكان (البيت بثوابته) فيسقط البيت. لقد جسد الروائي الصراع بين الزمان والمكان في خمسة مشاهد :

- مشهد البيت القديم الأصوات من ١ : ٧
- مظاهر القدم والتهدل داخل البيت الأصوات من ١ : ٧
- مشهد الإحساس بالتداعي الأصوات من ١ : ٧
- مشهد التداعي والسقوط الأصوات
- مشهد السقوط الأصوات

وهذه المشاهد ترصد إرهابات السقوط بفعل التقادم والزمن ، فالمواجهة مباشرة بين المكان (البيت القديم) وبين الزمان الذي أدى إلى سقوط البيت وقدمه .

وإذا كانت المواجهة المباشرة بين (البيت كمكان) والزمان كفعل للسقوط فإن الأصوات الروائية قد عكست هذا الصراع بطريقتها ، فالأم والأب معا يمثلان (الامتداد المكاني) ، ولذلك يتشبهان بالبيت لأنه التاريخ والأصالة والحد القيمي الذي تربيا عليه، ولذلك التصقا بالبيت التصاقا ، ولم يفكرا في تركه، على الرغم من الإرهابات المزعجة التي تقرهم من يقين للسقوط . بل إنهما لم يفكرا في البدائل عند السقوط المرتقب، يقول الراوى : " ألم تر أن الأم لاتفادر المنزل إلا مضطرة - إلى السوق - ثم سرعان ماتعود " وتشبث الأب والأم لايعنى قناعتهما بعدم

سقوط البيت ... فهما يعرفان ويرتقبان السقوط (التغير) لكنهما لا يمكنان المقاومة — (فعل الزمن).

بينما جاء الأولاد لا يتعاطفون مع (البيت القديم) وكل منهم يخطط لما بعد السقوط، إنهم يمثلون محاكاة عملية للزمن .. ويستعدون، إلا أن استعداداتهم كانت خائبة لأنها انطلقت من رؤية فردية ولم تمثل موقفا جماعيا قويا، ولذلك تشرذم الجميع .. لقد وقع الجميع - كالييت - تحت فاعلية الزمن ومتغيراته، تقول (سمراء) : " أنا جزء من اللعبة ولا أفهمها".

لقد أصبح البيت (المكان) مفعولا بفعل الفاعل (الزمن) .. والأصوات بفارقاتها واختلافاتها كانت مفعولة بفعل الزمن، سواء من تعاطف مع البيت (الأب والأم) أو من أدرك فاعلية الزمن التأثيرية (الأولاد)، فالجميع عانى من السقوط .. وكان سقوط البيت سقوتا للتوابع الخلقية والعادات والتقاليد ، ولذلك فالأصوات قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت، عندما اختارت وهم الذات وأحلام اليقظة سبيلا للخلاص أو الطمأنينة ، ولاسيما أن الأصوات انفتحت - فى صراعها - إلى البعد الأيديولوجى والفكرى الذى كان يمكنه تحويل مسار الأصوات من الفردية المزمنة إلى الفعل الجماعى المؤثر .

اعتمدت الرواية على الزمان والمكان فى بناء الصراع اعتمادا أساسيا ويتنافرهما وصراعهما بنى الراوى والروائى صراع الأصوات فى هذه الرواية .

وفى رواية (ميرamar) كان تثبيت الروائى للمكان وحدده تحديدا

يؤريا وهو (بنسيون مرامار)، وقلص الامتداد للزمان (إبان ثورة يوليو المصرية)، فزاد التكتيف، وأقام الصراع في الرواية حول الثورة وماجاعات به، فمن الأصوات من أيد .. ومنهم من عارض، ومنهم من تحفظ، وكانت فاعلية المكان في ثباته (البنسيون)، فهو الذى جمع الأصوات بمحاراتها وجلتها، وهو الذى ولد ردود الأفعال التى مثلت وجهات النظر المختلفة للأصوات الروائية، بسبب الترهين السردى الذى أوجده المكان (مرامار) .

وفي رواية (الزينى بركات) كان للقصر الزمانى والعمق المكاني دورهما المؤثر في نجاح هذه الرواية التى لم يأت فيها (الزمان والمكان) بشكل تقليدى ، وإنما استمر الزمان والمكان على مستويين ، أما المستوى الأول فيشترك فيه مع أكثر روايات الأصوات التى ثبتت المكان وعمقه وتحمله بالقيم والثوابت للعادات والتقاليد والأخلاق ، وقد مثل هذا البعد (الشعب المصرى، والقاهرة خاصة) وقد مثله صوت (سعيد الجيهنى والشيخ أبو السعود)، ولذلك جعل أحدهما مقيما في الريف (كوم الجراح) والآخر في (القاهرة) في رواق الأزهر.. ثم إن أصل (الجيهنى) من الصعيد ، والشيخ أبو السعود من بحرى ... ليعبر بهما عن الشعب والأرض المصرية ، وكانت هذه الأصوات ضعيفة . وعلى الرغم من مقاومتها إلا أنها سلبت كل ماتملك بفعل السلطة، فإذا بالشيخ يهرب إلى الصعيد عندما جاء العثمانيون^(١).

^(١) نستحفظ هنا على هذا الحدث في الرواية، لأنه غير مقنع، فالعثمانيون جاءوا تحت راية الإسلام، ومن ثم لا يوجد أى مبرر لمزج الشيخ (أبو السعود) إلى الصعيد، وكأنه واحد من المماليك.

والخط السلطوى يمثل بعد التغير (الزمن) فتعاقب على المناصب
(على بن أبي الجود / الزينى بركات ...) وقد أثر تأثيرا كبيرا على
فئات الشعب، وكل بطريقته .

وأما المستوى الثانى فهو فى الدلالات الجزئية المعتمدة على مفردات
الزمان والمكان وعلى سبيل المثال الحرص على إضاءة شوارع القاهرة
بالقوانيس من قبل (الزينى بركات) وهو إعلان عن العمل فى النور ،
وفى مقابله يبقى على وجود (زكريا بن راضى) نائبا له وهو عمل فى
الحفاء بالقمع . واستخدام المكان هنا لإضاءة جزئية مهمة تنبئ عن
خداع (الزينى بركات) للشعب .

واستخدام مفردة (الصيف والشتاء) كزمن قد وظف لخدمة مسار
الأحداث الروائية ، فالشتاء بظلامه هو وقت لنشاط البصائين
ومطار دقّم للشعب (سعيد الجهني) ، وكأن ليل الشتاء بطوله قد السع
لنشاط سرى إرهابى فى الحفاء، أما الصيف فيشهد الهزيمة ودخول
العثمانيين (الضوء).

ونلاحظ أن الزمن الفنى المستدير كاد يختفى مع ندرة المنولوج فى
رواية (الزينى بركات)، لأن الراوى والأصوات والرحالة اعتمدوا على
المرجعية الإدراكية المؤرخة . ومن ثم كان الزمن تعاقبيا وكان مناسباً
لإبراز المرجعية التاريخية الموثقة للحدث الروائى هنا ، بل وقد بسط
الراوى الزمن بسطاً منطقياً يتسع لاستيعاب الممارسات اليومية، وقد
شارك الزمن فى تصوير حدة الصراع وتلاحق الأحداث ، فلما اشتدت
الأزمات كان التأريخ ليس يوماً بيوم فقط ولكن ساعة بساعة ليرصد

حجم التأزم ، وتلاحظ هذا في بداية الأزمة بين (الزيني) و (على بن أبي الجود) ولذلك سجل البصاصون (لفتة أولى / لفته ثانية / لفته ثالثة ...) وجاءت تقارير آخر النهار مختلفة عنها في أول النهار . ولما حدث التوافق بينهما تباعد التسجيل الزمني ومر الزمن بمقدور ليتوازي مع هدنة المصالحة بين (الزيني) و (زكريا بن راضى) .

وعندما تسارعت الأنباء غير السارة في مواجهة المماليك للعثمانيين كان (الزمن) هو العنصر الفعال للتعبير عن المتغيرات ، وكان الروائي مقدرا لخطورة الزمن، بداية من تقسيمه الرواية إلى سرادقات تمثل الخطوط العريضة للواقع الزمني المسجل لمسيرة الأحداث وتعاقبها بشكل تاريخي موثق، ووجود الرحالة الإيطالي قد برر للتوثيق الزمني لأنه يسجل مذكراته فأحرى به أن يؤكد مصداقيتها بتوثيق تاريخي .

وفي رواية (المسافات) يحدد الراوى (البيوت العشرين) مكانا قريبا من خط السكة الحديد وبجوارهم بحيرة اتسعت للأحلام والخوف والأساطير ، ومثل (قطار الكنسة) أمل سكان البيوت العشرين وكأنه الزمن... وعلقوا آمالهم على عودة القطار الذى لم يعد، ومن ثم ثبت المكان بينما اتسع الزمن لجو أسطوري مفعم بالخوف والأوهام والجهل والآمال عندما غاب القطار فثبت الزمن الأسطوري ولم يسمح بالتغيير ، الأمر الذى أعطى فرصة التوسع العرضي بين سكان البيوت العشرين ليتسع للخرافة والأسطورة . وإن كنا نأخذ على الروائي أن موقع البيوت العشرين لم يكن مناسباً لتحمله بالجهل والخرافات وهو الملتقى لمر القطارات وحركتها.. إلا إذا كانت الرواية أشبه بحلم لـ (على) .

وعلى الرغم من بعض الدلائل المشيرة لتحديد الزمن (كالحرب العالمية والجنود...) إلا أن الزمن الفني هنا امتد - على قصره - ليتسع لعالم من الخرافة والحلم والأساطير استوعبت هذه الأحداث المركبة، واستثمر الروائي الزمن (قطار الكنسه) وعودته كوسيلة تشويق مهمة .

وفي رواية (الكهف السحري) نجد صورة مماثلة للقهر السلطوى الذى وجدناه فى (الزينى بركات) إلا أن (الكهف السحري) رواية تستمد مدادها من الواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر والمتفاعلات النصية جاءت فى شكل مواجهة بين الزمان والمكان ، لإبراهيم من أسرة متوسطة تشبع بالمثل والأخلاق والتقاليد من أبيه ، فمثل (إبراهيم) الثواب الخلقية التى ولدها الانتماء المكانى ، وجاء الزمان فى حركية الممارسات السياسية القمعية وتطبيق السلطة لسياسة الاعتقال ، ومن هنا بدأت المواجهة غير المتكافئة بين ثبات قيمى ضعيف ومتغير سياسى قوى ، والأصوات التى ناصرت إبراهيم (الأب / الأم / عير / الأخت / كريمة ...) كانت بمثابة إعادة توزيع لثروات الرفض، وعلى الرغم من كثرة الأصوات المؤيدة لإبراهيم والمعاطفة معه إلا أنها كانت نوعا من تناصر الضعفاء.

ونلاحظ أن استخدام الزمان والمكان فى رواية الأصوات جاء بشكل مباشر وقصدى ، لأنه مقدمة لتحقيق الترهين السردى بين الأصوات ، ومنه تولدت الصراعات والحوارات ، فوجهات النظر. ولم نجد تشكيلات فنية كثيرة فى استخدام الزمان والمكان ، ووجدنا ظاهرة واحدة مهيمنة وهى استخدام الزمان والمكان كسالب وموجب يثيران الصراع، أو هما

طرفا الصراع الروائي ، وغالبا ما نجد المكان يمثل الثبات (السالب) للقيم والمبادئ، والزمان (الموجب المتغير) الذى يحدث مع المكان صراعا مباشرا أو غير مباشر من خلال الأصوات.

ولأن المكان جاء ممثلا لثبات القيم والمثل والعادات لذلك وجدنا المكان محددًا ومحدودًا في أكثر الروايات ففى (ميرامار) كان (البنسيون)، وفى رواية (المسافات) كانت (البيوت العشرين) ، وفى رواية (تحريك القلب) نجد (البيت الآيل للسقوط)، وفى روايات (السنوورة / أصوات / يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر) كانت القرية . إذن فالمكان محدود لأنه متصف بالثبات ولأنه معبر عن الخصائص المادية والقيمة للحياة، والزمان ممتد لأنه يتسع للتغير ومن ثم للتأثير بمستجدات الأمور فى الأصوات الروائية، وهو تأثير توقف على حجم وعى الأصوات بالتغيرات ومدى تفاعلها معها .

وبالتغيرات (الامتداد الزمانى) والثوابت (المكان) جاء إظهار الأصوات لوجهات النظر المختلفة اختلافا يكشف عن عمق الانتماء المكاني أحيانا، أو ليكشف عن فارق القدرة فى التعامل مع متغيرات الزمان فى أحيائهن آخر وموقف الأصوات الروائية الثابت والمتحول (المكان والزمان) هو المحدد لوجهات النظر ومن هنا يستمد الزمان والمكان أهميتهما فى رواية الأصوات .

ويبقى السؤال المهم والذى لا تقل أهميته عن موقع الراوى وأثره فى البناء الفنى للرواية ، وهو: ما القضايا الروائية التى طرحها الأصوات فى

روايات الأصوات العربية في مصر ؟ وما مدى نجاحها في التعبير عن هذه القضايا وعن وجهة النظر ؟ وهل اختلفت المعالجة في رواية الأصوات عنها في الروايات التقليدية ؟

وهذه الاستفهامات ستبرز لنا الجزء الثاني من وجهة النظر، حيث حجم التعبير عن البعد الفكري وكيفية المعالجة . وإذا استعرضنا القضايا التي تناولتها روايات الأصوات المدروسة هنا فسنجد أنها دارت في فلك موضوعين أساسيين : أما الموضوع الأول فهو تناول القضايا السياسية ، وأما الموضوع الآخر فتناول القضايا الحضارية . وكان من الطبيعي أن يكون العمق المجتمعي أرضية مشتركة للموضوعين .

ومعنى ذلك أن روايات الأصوات لم تتبن موضوعات جديدة ، وهذا حق ، إلا أن طريقة التناول قد اختلفت تبعاً لاختلاف التكنيك الفني للأصوات عنه في الرواية التقليدية ، ولكي نوضح مظاهر الاختلاف الفني للتناول الموضوعي عبر تكنيك الأصوات فإننا سنتوقف مع الموضوعين وقفة تفصيلية ، لنرى كيفية معالجة الأصوات للموضوعين، ولنحدد - من قرب - فروق التناول وصلة ذلك بالبناء الفني للأصوات بصفة عامة ، ثم خصوصية كل تجربة رواية بصفه خاصة .

أما موضوع القضايا السياسية فهو الموضوع المفضل لأكثر الروائيين العرب منذ الستينيات - بخاصة - حتى الآن ، وربما صاحب ذلك الاستقلال الذي حازت عليه أكثر الدول العربية لاسيما في مصر والشام بخاصة ، وأصبح موضوع الحاكم والمحكوم بديلاً عن موضوع الحرية والاستقلال . وكانت المنطقة العربية قد وقعت في

أسر حكم الفرد الذى انتزع صلاحيات جاءت على حساب حقوق الشعب، الأمر الذى أثار الجدل والنقاش، وأصبح تناول هذه الموضوعات وكأنه للروائيين بمثابة الجهاد الوطنى . وبما أننا فى مصر ، فإن فترة الستينيات اختلفت بدورها عن السبعينيات وبداية الثمانينيات فى الطرح السياسى والقضايا السياسية .

والغريب فى الأمر أن هذه الفترة شهدت مواجهتين مع إسرائيل ، وشهدت بداية مسيرة السلام .. إلا أن القضية الفلسطينية والمواجهة مع إسرائيل لم تكن واحدة من الموضوعات التى تناولتها رواية الأصوات المصرية . وكان الموضوع المفضل هو حجم التحكم السلطوى فى إرادة الشعوب، ولجد ذلك بداية من رواية (ميرامار / الحرب فى بر مصر / يحدث فى مصر الآن / الزينى بركات / الكهف السحرى ..) .

فى الستينيات نجد روايتين للأصوات الأولى (الرجل الذى فقد ظله) والثانية (ميرامار) والروايتان تعاملتا مع الطرح السياسى بحذر بالغ يكشف عن خوف قائم من سلطة الفرد القوية . وكانت رواية (ميرامار) هى الأقرب للقضية السياسية لأنها طرحت سؤالاً محورياً عن مدى نجاح وتقبل الشعب لثورة يوليو؟.

لقد تمكن (نجيب محفوظ) ببراعته الفنية من استثمار مساحة الحرية الخدودة فى الستينيات ليقدم رواية أصوات ناجحة ، وهذه معادلة صعبة ، لأن الأصوات تعلن عن اختفاء البطل ... وتعلن عن وجهات نظر متباينة، وهذه أولى نقاط التميز لرواية الأصوات ، إذ إنما لا تحفل ببطل، ومن ثم لاتعلن رؤية أحادية ، وإنما تسعى لاكتشاف وجهات النظر ،

وهذه -بداية- معالجة مختلفة عن الروايات التقليدية إذن كان لابد لتجيب محفوظ أن يعلن عن الآراء المؤيدة للثورة والأخرى المناهضة للثورة ، والدكتاتورية الصارمة لم تمنع (نجيب محفوظ) من إقامة رواية أصوات ، وهى الرواية التى تتحرك فى مساحة من الحرية ، ومعنى ذلك أن الدكتاتورية الصارمة لم تحرق الدقة الصارمة لتكنيك الأصوات " مثلما لا يحرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير صماء لانهاية لها^(١) .

وإذا كان (نجيب محفوظ) قد حدد (البنيون) مكانا ، والثورة مجالا للحوار فإننا ما إن نتقدم فى قراءة الرواية حتى نكتشف أن (زهرة) تحتل مكانا بوريا برمزها لمصر ، ومن ثم لم تعد الأصوات تعلن إعلانا نظريا بحواراتها عن موقفها من الثورة ، ولكن تترجم ذلك بشكل عملي، وذلك من خلال تحديد موقفها من (زهرة).

وجاءت الأصوات فى مضامين متوقعين ، المجموعة الأولى تؤيد الثورة وتستريح لها، وقد مثل ذلك بأصوات (عامر وجدى / سرحان البحرى) وهذين الصوتين ألقى المؤلف على الثورة ظلالا من وعى الشخصيات المتزنة - لاسيما عامر وجدى - والشابة ، فجرى التأكيد على أهمية الثورة ولم يجر التعبير عن صلاحيتها ... وما إن نتقدم حتى نكتشف بعض الوصولين الذين حاولوا استثمار نجاح الثورة فلفظتهم مصر (زهرة) وكانت نهاية (سرحان البحرى) الانتحار عندما اكتشف أمره وعرف أنه يتاجر بالشعارات .

^(١) موماز / ٢٠٣ .

أما (عامر وجدى) فكان صوتنا متزنا بملك خيرة سياسية من عمله الصحفى مكتبته من عدم الانفعال والاتزان ، وقد عبر عن تأييد ضمنى للثورة ، لأنه لم يتفق فى حواراته مع (طلبة مرزوق) الإقطاعى ، وقد عبر عن حبه الشديد لمصر عندما تبنى بحبه ورعايته لزهرة ، وكان دالم الدعاء لها (يحفظك الله يا زهرة) وقد وقف معها فى أزمته العاطفية مع (سرحان البحرى) وقال لها " إن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود " (١).

أما المضمار النوائى للثورة فمثله (طلبة مرزوق وحسنى علام) من ناحية ثم (منصور باهى) من ناحية أخرى . أما عن صوتى (طلبة مرزوق وحسنى علام) فهما نموذجان للإقطاع أحدهما الإقطاعى الكبير المعجوز (طلبة مرزوق) الذى فقد أطيانه بسبب الثورة ، وكرهها كراهية شديدة بل وتمنى الاحتلال بدلا منها ... وقد عبر عمليا عن هذا المعنى لما راود (زهرة) وأرادها بماله فرفضته... وثارت عليه كما ثارت عليه الثورة ... فتهماً للسفر خارج مصر . وجاء (حسنى علام) النموذج الثانى للإقطاعى ولكنه الإقطاعى الجاهل الشاب ... كثر ماله وكثر استهتاره وضيقه بالثقفين ... وكان يتفق المال على لذاته ، ولزمته الصبورية (فركيكو) وانطلاقه السريع بالسيارة عبر بهما عن استهتاره ومجونه ، وقد عبر عن موقفه عمليا داخل البنيون ... لما عاد مخمورا وأراد أن يعتدى على (زهرة) فثارت عليه وردته بقوة .

أما (منصور باهى) فهو معارض للثورة بفكر ثورى آخر يراه

الأصلح .. ومعارضته ليست حزنا على مال كالإقطاعيين أو محض معارضة ، وإنما بدافع حب للوطن ، وقد ترجم ذلك عمليا بأمر كثيرة أهمها أنه أحب (زهرة) وعرض عليها الزواج . لكن زهرة رفضت طلبه ، ورفضت إشفاقه عليها وهدأت من روعه .

ورواية (مرامار) هي الوحيدة بين روايات الأصوات التي عبرت عن موقف طبقات الشعب المختلفة من ثورة يوليو ، وبعد أن خاضت ثورة يوليو تجربة تجاوزت الخمسة عشر عاما . وتميز العرض هنا بإبراز مساحة من الحرية لتعبير الأصوات عن رؤاها المختلفة إزاء الثورة ، وهذه ميزة لرواية الأصوات ، حيث برزت لنا وجهات نظر متباينة للأصوات ، وكل وجهة نظر لها رصيد من المبررات . والميزة الثانية أن الرواية لم تحفل بنهاية تقليدية ، لأنها لم تتبن وجهة نظر واحدة ، فتعلن عن انتصارها أو انهزامها ، وإنما عرضت لوجهات نظر لم تسمح بإعلان نهاية كما لم تسمح بوجود بطولية مطلقة . والميزة الثالثة أن العرض لم يأت متولوجيا من صوت واحد ، وإنما جاء العرض حواريا سمح للنقاش البناء الذي يؤصل لوجهات النظر ويمسح الأحداث ، فحوار (طلبة مرزوق مع عامر وجدى) يعرفنا أن طلبة مرزوق تتمدد كراهيته إلى ثورة ١٩١٩ وسعد زغلول الذى مكن للأحزاب ، وكراهيته لم تقتصر على ثورة يوليو ، ولذلك فهو يتمنى وجود يمين أمريكى كبديل عن ثورة يوليو^(١) . الأصوات هنا جاءت بمسرحة للأحداث عبر حوارات ، ولم تأت بشكل إخبارى مباشر ، وهذه ميزة لرواية الأصوات .

^(١) مرامار / ٢٨١ .

وهذه الميزات لرواية الأصوات - في عرضها - - للقضية تستمد وجودها وقوامها من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات التي تذيب البطولة وتعتمد على اللاتجانس ولا تعتمد على الرؤية الأحادية .

أما القضايا السياسية الأخرى فقد تركزت حول القمع السلطوى وقوته الظالمة، وقد تشكل التعبير في مضامين ، المضمار الأول يمثل السلطة الحاكمة بشكل مباشر، وقد جاء ذلك في روايتي (الزينى بركات / الكهف السحري)، والمضمار الآخر يمثل القهر السلطوى على مستوى أقل لبعض الوظائف (الضابط / العمدة ..) وقد تمثل ذلك في روايتي القعيد (الحرب في بر مصر / ويحدث في مصر الآن).

وقد جاءت الروايات في شكل صراع واحد - تقريبا - حيث نجد مجموعة أصوات قليلة تمثل السلطة الفاشية ، ومجموعة أصوات آخر تمثل فئات الشعب وقد استفدت كل وسائل الدفاع الضعيف عن نفسها ، وأمام هذا الصراع غير المتكافئ نحني نتيجة واحدة في هذه الروايات .

ولو أن روايات الأصوات اكتفت بهذا الطرح فقط فإنما لن تزيد شيئا عن الروايات التقليدية التي سبقتها إلى هذا الموضوع، لكنني أتصور أن طريقته التناول وطريقة المعالجة لهذا الموضوع في رواية الأصوات تختلف عما قدمته الرواية التقليدية .

على مستوى المضمار الأول نجد روايتي (الزينى بركات / الكهف السحري) أما الرواية الأولى (الزينى بركات) فتعتمد على بعد (المعادل الموضوعي للحدث التاريخي) فترمز به للحاضر ، وأما الرواية الأخرى (الكهف السحري) فتأتى بتعبير مباشر عن معاشة واقعية .

في رواية (الزيني بركات) نلتقى بصراع سلطوى ثم بصراع بين السلطة والشعب . أما عن السلطة الأولى فهي السلطة السياسية الحاكمة، وقد مثلها بفاعلية أصوات (على بن أبي الجلود / زكريا بن راضي / الزيني بركات) ، وأما السلطة الدينية فمثلها صوت (الشيخ أبو السعود) . أما عن الشعب فمثلته (سعيد الجهيني).

ولما اعتمدت القضية في عرضها على الأصوات فمثل هذا في حد ذاته معالجة مختلفة لأنه سمح بتعميق القول وإبراز وجهات النظر على المستويين الشعبي والسلطوي .

وعلى المستوى السلطوي نلتقى بثلاثة أصوات تمثل اتجاهات سلطوية مختلفة. فالشيخ (مسعود) صوت يمثل السلطة الدينية القوية، وقوتها مستمدة من تغلغل البعد الإيماني في نفوس الشعب كله، ولذلك يحشاه الجميع ، وامتلك القدرة على إبعاد المرهب (على بن أبي الجلود) ، ثم بارك تعيين (الزيني بركات) وأقره ، ولما اكتشف ألاعيبه وكذبه عزله ومهد لحاكمته ... إلا أن العثمانيين انتصروا ودخلوا البلاد فتغيرت موازين القوى ، وإذا بالشيخ (مسعود) يهرب إلى الصعيد ، وهو حدث لم نسنجم معه، لأن العثمانيين تزيوا بالزى الإسلامى فلم يكن هناك مبرر لهروب (الشيخ مسعود) كالماليك إلى الصعيد . فضلا عن أن ربط الدين والسلطة الدينية بالعوارض الاجتماعية والسياسية أمر غير مقنع ..

ويأتى صوت (على بن أبي الجلود) ليمثل نوعا آخر من السلطة السياسية الغاشمة لأنه بالغ في القهر والظلم ، فجمع الأموال وأعلن عن

لثرائه الفاحش وأكثر من القتل والتعذيب ، ولما أعلن بفعله عن تجبره
وثرائه كانت نهايته ... وتمت محاكمته بالقتل رقصا في شوارع القاهرة ..
وهو يمثل للسلطة الفاشية التي ينقصها الدهاء والاحتياط .

ثم لجحد صوت (الزينى بركات) جاء ليمثل السلطة السياسية الفاسدة
المخادعة التي تظهر خلاف ماتبطن . وأفعاله كثيرة في هذا المجال .. فهو
متسلق إلى السلطة .. متبدل تبعا لمقادير الأمور ، فكان محتسبا مع
المماليك ثم هو محتسب مع العثمانيين ! على الرغم من العداء بين
الفريقين . وقد أظهر براعة في خداع الحاكم والمحكوم معا ، فهو يظهر
العدل والتقوى ثم هو يبقى على (زكريا بن راضى) كيد يبطش بما ،
وهو يدعى التزاهة والشرف ، ثم هو يجمع المال في الصعيد لنفسه سرا
... وكثرة مناوراته جعلته بؤرة أساسية ، حتى أن أكثر الأصوات كانت
تتحركانها مجرد ردود أفعال لما يقوم به (الزينى بركات) ، فزكريا بن
راضى - مثلا - تحول إلى متابع ثم منفذ لأوامر (الزينى بركات) على
الرغم من قوة (زكريا بن راضى) .

أما صوت الشعب فمثله (سعيد الجهينى) وهو صوت لطالب
أزهرى ، تحمس للزينى بركات وأحب وتعلق بالشيخ (أبو السعود) ،
إلا أنه اكتشف خداع (الزينى بركات) في وقت باكر عندما عرف أن
(الزينى بركات) أبهى على (زكريا بن راضى) كرئيس للبصاين ،
لكن ضعف الشعب (الجهينى) لم يمكنه من التغيير بل جعله عرضة
للتعذيب والقهر ، فقبض عليه واعتقل وعذب ، وأبعد عن محبوبته
(سماح) فعبّر عن استسلامه الضعيف أمام التجبر السلطوى قال الجهينى

"آه ، أعطوني ، وهدموا حصونى ..."^(١). وهو يعبر عن استسلامه، فلم يقو حتى على الوصول إلى شيخه، لأن البصابين يتابعونه في كل مكان .. فهو يعيش القلق المتصاعد بفعل الإرهاب السلطوى الذى سلب الشعب (الجهينى) سبيل المقومات الأساسية للإنسان وحرية .

إن استعراض القوى عن طريق الأصوات قد أوجد بدوره تعدد الرؤى الذى ينعدم - تقريبا - في غير رواية الأصوات، على هذا النحو القوى الذى أسهم في استجلاء رؤية موضوعية لحدث تاريخى يوثق به حقيقة أن الهزيمة حتمية تاريخية ، لأن الحاضر نتاج الماضى فكسة ١٩٦٧ هى نتيجة متوقعة .. وهى امتداد لهزيمة ٩٢٢هـ ، إذ إن تجسيد القمع والتخلف الحضارى الذى لم ينته كان لابد له أن يؤدى إلى نتيجة واحدة .

في رواية الأصوات هنا قل الوصف وكثر الإخبار وكثر الجدل والحوار وتعددت الرؤى ووجهات النظر ، ومع التعددية الصوتية وجدت التبادلات السردية بين القوى المتصارعة ، فتميز العرض والطرح للقضايا في رواية الأصوات بكل هذه المؤهلات الفنية الحيوية التى أذابت البطولة الفردية ووجهة النظر الأحادية، لتحتل الأصوات بوجهات النظر مكانها، فترسم الواقع المعاد بطرح يشرح مقدمات لكسة ١٩٦٧م بشكل فني جيد زواج بين المرجعية التاريخية والفنية في تكوين الأصوات. أما رواية (الكهف السحري) فهي تعرض بطريقة أخرى للموضوع نفسه: القمع السلطوى والاستسلام الشعبى للسلطة الغاشمة، ويأتى

(١) النوى بركات / ٢٧٧.

صوت (إبراهيم) ليعبر عن هذا المعنى بشكل أساسى ، وأصبحت الأصوات الأخرى مناصرة لإبراهيم أو متعاطفة معه ، لكن هذه الأصوات (الأم / الأب / عبيد / الأخت / الجيران / ..) قد مثلت مع (إبراهيم) صوت الشعب الضعيف ، فلم يغيروا من الأمر شيئا وظهورهم لم يزد عن توزيع نبرات الحزن والأسى على فئات الشعب .

لقد اعتقل (إبراهيم) بدون ذنب أو بغير سبب يعرفه ، وجاءت الأصوات حوله مجرد انفعال لأنماط الوعى والقيم المتخيلة فى البنية الاجتماعية لاسيما (الأب / الأم) .

وكان (إبراهيم) فى المعتقل ثابتا على مبادئه العصامية التى استقاها من أبيه فى جو أسرى لأسرة متوسطة الحال ، وعلى الرغم من وجود إبراهيم مع الشيوعيين والإخوان المسلمين إلا أنه ظل محايدا ، وكان ذلك بمثابة صراع آخر هو صراع الاختيار بين الإمكانيات الإدراكية والمعرفية المتوفرة فى المعتقل (شيوعية / إخوان) أنه يذكرنا بأبطال (ديستوفسكى) الذين بحثوا عن أصواتهم وسط الأصوات الأخرى ، وعلى الرغم من هذا الثبات إلا أن صوت إبراهيم مقهور بالفعل السلطوى .

إن معاناة (إبراهيم) مع السلطة أقل من معاناة (الجيهنى) فى (الزيفى بركات) ، لأن معاناة (إبراهيم) فى المعتقل تمثل واحدة من اختبايرين تعرض لهما فى الرواية ، وكان الاختبار الثانى هو اختبار (الحب لكريمة) الذى أظهر ضعفا آخر لإبراهيم . ولذلك فطرح الصراع مع السلطة هنا كان طرحا غير مكتمل ، لأن صوت (إبراهيم) المركزى قد توزع بين المعتقل والحب بعد المعتقل ، ثم إن سيطرة الراوى قللت من

فاعلية الأصوات وحريتها ، والأصوات نفسها لم تحظ باللاتجانس والقوة المطلوبة، ثم إن السلطة لم تمثل بصوت أو بأصوات ، ولذلك اقترب الطرح هنا من الروايات التقليدية على الرغم من وجود أصوات ، و(طه وادى) يذكرنا هنا بطرح (عبد الرحمن منيف) للقضية نفسها في روايته (شرق المتوسط)..

وعلى الرغم من تفوق (الزينى بركات) في طرح هذه الممارسة السياسية العنيفة إلا أن رواية (الكهف السحري) ورواية (شرق المتوسط) كان طرحهما للقضية أفضل من طرح (محمد ذيب) في روايته (هابيل) ، لأن (محمد ذيب) عرض القضية نفسها من خلال (تيار الوعي) فجعلنا داخل شخصية البطل المأزوم ليرصد حجم الظلم والاضطراب في رؤية أحادية ، أما روايات الأصوات فتميزت بالطرح الخارجى والترهين السردى وتعدد الأصوات الذى نقلنا إلى مواجهة داخل الحدث نفسه بدلا من تذكره عند (محمد ذيب) . و (طه وادى) تمركز بين الوعي واللاوعي وبين الواقع والحلم برؤى وممارسات خارجية في ترهين سردى حقق مواجهات وحوارات فعالة بين الأصوات، فتعددت الرؤى ولم تقتصر على شكل أمنية كما فعل بطل (محمد ذيب) الذى نذر نفسه لـ (ليلي) - رمز الوطن - حتى تشفى ويعود إلى موطنه .

أما المستوى الآخر من القهر السلطوى فيستمد قوامه من التقسيم الطبقي واستغلال الوظائف والمواقع استغلالا سيئا ، ول نجد ذلك في روايتى (القييد) (الحرب فى بر مصر) و (يحدث فى مصر الآن) .

في رواية (الحرب في بر مصر) يبحث (العمدة عن بديل لابنه ليؤدي عنه الخدمة العسكرية ، ويستعين بـ (المتعهد) ليخطط له . ثم يقع الاختيار على (مصرى) ابن الفقير الفقير، ولما قامت حرب أكتوبر استشهد (مصرى) فظهر التزييف وأصبح مصرى وعيا جمعيا، تخلقت حوله وجهات نظر الأصوات المختلفة لتظهر الفساد في بر مصر، وأنا في حاجة إلى حرب تحرر الشعب الفقير من قهر السلطة والمحيازا للأغنياء ، فلما استشهد (مصرى) تعذبت جثته، ودفن بمعزل عن أهله ، ولم يستطع الأب والحقق إعادة جثة (مصرى) أو إثبات هويته، حتى أن الأب الفقير حرم من مكافأة الاستشهاد ، ونسب الاستشهاد لابن العمدة الذي فاز بالمكافأة المالية أيضا ، ولما حاول المحقق إثبات الحق وجه إليه إنذار فأغلق التحقيق لبقى الحال كما هو: الغنى في سلطانه وغناه ... والفقير بفقره وضعفه وتعاسته ، ولم يبق من أمل إلا سؤال المحقق الذي يدور في بر مصر ليعلم أن الحدوته لم تنته .

ومن الملاحظ أن الرواية تتسع لتفسيرات عديدة ... لكنها جميعا ستعبر عن القهر السلطوى والضعف الشعبى ، وقد حفلت الرواية بأصوات سميت بوظائفها (الضابط / العمدة / المتعهد / الصديق ...) إلا (مصرى) الذى ثبت اسمه . وإعلان المسمى الوظيفى واستثماره سلطويا يساعد على إحياء هذا الحدث الروائى فى كل مجتمع يعانى القهر السلطوى والتزييف، وبينما اتسعت دائرة (الأنوات) الأصوات تعبر عن هو (مصرى) عندما تخلقت حوله فإذا بالبعد الذاتى للصوت المفرد (أنا) يتسع - بالتبعية - ليحد العالم الخارجى بحدود العالم الداخلى .

وطرح القضية في شكل أصوات (العمدة / المتعهد / الضابط) كان فرصة لكشف قاع المجتمع من ناحية ، ولاستعراض الطبقات الاجتماعية ووجهة نظرها من ناحية أخرى، فالكل يدعى الشرف والوطنية وحب الوطن بطريقته الخاصة، حتى العمدة والمتعهد الذي نفذ التزييف . فالعمدة صوت إقطاعي يرى أن ما قامت به الثورة من النزاع للملكية كان ظلما ، ولما مات عبدالناصر قال " الحمد لله . زال الكابوس .. وأتى الأمان ... هناك ست عشرة سنة سقطت من العمر كان يمكن أن نفعل فيها الكثير لمصرنا العزيزة الغالية"^(١).

ثم هو يعبر عن حبه لمصر فيهرب أبناءه جميعا من أداء الخدمة العسكرية، ولما انكشف أمر تزييفه استعان بالكبار فأوقفوا التحقيق بمنطق أشد غرابة بدعوى أن هذا الأمر يزلزل الجبهة الداخلية ونحن في حالة حرب.

أما صوت (المتعهد) الذي خطط للتزييف فيأتي ليبرر موقفه ويظهر عبقريته الفذة ، ويرى أن التزييف الذي يمارسه عمل وطني يقول : " أقسم لكم أنني أشعر أن ما أقوم به عمل وطني مثل مؤسسات العلاقات العامة في أوروبا وأمريكا"^(٢). ووصلت قناعته بوطنيته حد أن عد نفسه مثل أدهم الشرقاوي " أتصور أنني مثل أدهم الشرقاوي .. الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا فرسان السيف والبندقية ، وأنا فارس الذهن اليقظ .. القادر على حل أعقد المشاكل"^(٣).

^(١) الحرب في بر مصر / ١٩٩.

^(٢) الحرب في بر مصر / ٣٥.

^(٣) الحرب في بر مصر / ٣٦.

وفى المقابل نجد أصوات (المحقق والضابط وصديق مصرى والوالد) يحاولون الانتصار للشهيد ولأبيه ، ولكنهم يفشلون جميعا ، وكاد (المحقق) يحقق نصرا فى بر مصرلما بدأ تحقيقا جادا ونزيها ، ولاسيما أن الفقراء والمظلومين استعدوا للاعتراف بالحقيقة وأمر التزييف ضد الإقطاعى ، لكن عهد الانفتاح تعاطف مع مراكز القوى فأمر بوقف التحقيق وتهديد المحقق نفسه^(٢٣).

لقد تميز عرض القضية هنا بأنها اعتمدت على أصوات (ذوات) لا على (موضوعات)، ومن هنا أصبحت أمام معالجة غير تقليدية لقضية تناولتها روايات تقليدية من قبل ، وهذه المعالجة الجديدة فى رواية الأصوات التزعت من المشاهدة الواقعية أصولها وجذورها الفكرية . ولأن الأصوات تمثل رد فعل للتحرك الجمعى بتباين مستوياته وأنماطه السلوكية والمعرفية ، فهذا يمنح رواية الأصوات عمقا بنائيا موازيا لأداء فنى متميز تذبذب فيه البطولة الفردية أمام الأصوات المتساوية الحقوق (العمدة / المتعهد / الصديق/ الضابط..)، وهى أصوات جاءت محملة بوجهات نظر ترفض الاندماج ، وتعلن الاستقلال الذى يحفظ لها وجهة نظرها ، سواء أكانت مقنعة أو غير مقنعة ، وإذا كانت وجهة النظر هى الغصلة النهائية لوعى (الصوت) بالعالم ووعيه بذاته ، فإن الوعى الذاتى ليس مجرد منظور اجتماعى ولكنه فكرة فيه مهيمنة على بناء الصوت، ومن ثم فالوعى الذاتى للصوت يمتص الملامح الخارجية ويعايشها أكثر من الانغلاق الذاتى المولد لبعد متولوجى ، وهذه ميزة مهمة للأصوات .

(٢٣) لم يملك المحقق إلا الاحتفاظ بأوراق التحقيق ليألف بها فى بر مصر باحثاً عن إجابة.

ومن الطبيعي في رواية الأصوات أن يتجاوز التركيب السردى للأصوات الطبيعية المتولوجية ويعتمد إلى الإخبار المساعد على البناء الرأسى والذى يحتفظ لكل صوت بوجهة نظره .. وفى هذه الرواية تمتعت الأصوات باستقلالية تامة نتيجة لقدرة الروائى الغيرية التى ساعدت على تحقيق وجهات النظر حول القضية المركزية (استشهاد مصرى) ، وبشكل أعطى فرصة لإحياء الحدث فى ترهين سردي ، أقام حوارات ومواجهات أذكى الصراع .. وإن كان القهر السلطوى قد أضعف الصراع وأفاه بشكل يجمع وجهات النظر جميعها لتعلن عن فكرة جمعية سعى الروائى إلى إثباتها وإشاعتها فى (بر مصر) .

وتأتى رواية (يحدث فى مصر الآن) ليعزف القعيد على الوتر نفسه الذى تناوله فى زاوية (الحرب فى بر مصر) فهو يتعقب السلطويين واستثمارهم السعى لمناصبهم . وكما جعل من (مصرى) قضية تحلق حولها الوعي الجمعى الضعيف جعل هنا من (الدبش عرايس) بؤرة تحلقت حولها الأصوات .. ودائما يعزف على أن المظلوم (سواء أكان" مصرى" أو "الدبش عرايس") مفقود الهوية ، (فالدبش عرايس) فلاح أجبر قسوى البنية، ثورى الاتجاه ، لكنه فقير... وقره هو الذى مكن السلطويين منه قتل .. وعشنا حاولت الزوجة والرفاق إثبات موته فلم يستطيعوا ، لأن طرف الصراع الأقوى وهو المثلث الصوتى (الضابط / الطبيب / رئيس مجلس القرية) استطاع أن يطمئن إلى عدم وجود أى سند رسمى يثبت وجود شخصية اسمها (الدبش عرايس) .

وعلى الرغم من انضمام صوت المؤلف إلى الوعي الجمعى الضعيف

(الدبيش / زوجة الدبيش / صديقه / الروائي ...) إلا أن هذا لم يدفع الظلم الذى وقع . لكن القارئ سيتعاطف معهم . بالقدر الذى لن يتعاطف فيه مع الطرف الثانى للصراع ، لأن محاولاتهم التلقيفية الممهورة بصيغ رسمية (محاضر / تقارير / تحقيقات ..) جاءت امتدادا للصيغ السلطوية ، ومن ثم فدفاعاتهم عن أنفسهم - كأصوات - غير مقنعة للوعى الداخلى ، ولذلك كانت معزولة بفعل ما تحمله من ظلال سلطوية، فجفت من أصواتهم المشاعر الدلالية ، وانسحبت من أصواتهم حرارة التعبير ودفع الكلمات .

وعلى الرغم من أن القضية جاءت فى شكل أصوات إلا أن التدخل الحساد من الروائي قد أذاب وجهات نظر الأصوات التى اختفت تحت وطأة الحضور القوى للروائي الذى وجه أصواته للنطق بوجهة نظره ، ثم لم يكتف بهذا ففى نهاية الرواية غلب حماسه فنه فنتق بهرعة خطابية مباشرة قللت من القيمة الفنية لعرض القضية . والحقيقة أن إعادة إنتاج الواجهة الواقعية بفعل المحاكاة المباشرة ليست إلا محاولة متواطئة مع نشاطها الكاذب لأنها لم تف لميراثها الواقعى ، ولم تف لخصوصية البناء السروائى الخاص برواية أصوات، لأن السروائى تجاوز الأصوات واستدرجته الخاصية الوثائقية لإعلان نهاية مثلت فعل الإعاقة لأهم خاصية من خواص رواية الأصوات التى تنتهى عادة بوجهات نظر غير محسومة، ولأن التفكير الروائى الجذيد يتخذ موقفا ضد كذب التشخيص أى ضد السروائى نفسه الذى يحاول إصلاح وتبرير تدخله الختمى عن طريق تحوله إلى معلق أو واعظ ذى وعى مفرط بالأحداث الروائية العليم بها - كما رأينا فى هذه الرواية.

أما الموضوع الثاني - والأخير - الذى عاجلته الأصوات فى (رواية الأصوات) المصرية ، فكان موضوعا حضاريا ، وهو أمر طبعى لشعب يبحث عن الهوية والتميز ، وكانت نكسة ١٩٦٧ قد عصفت بالآمال وأفقدتنا قدرا من الثقة ... وعادت حرب أكتوبر لتعيد التوازن ، ولما كان عصر الانفتاح فى السبعينيات فاهتزت معه الثوابت القيمة هزة حضارية ، وشاعت الروح الفردية بدلا من التحرك الجمعى ، وقد عبرت رواية (تحريك القلب) عن هذا الصراع الحضارى، بينما أعاد (سليمان فياض) طرح المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب بأسلوب جديد ، وجاءت رواية (المسافات) ليعيد إبراهيم عبد المجيد طرح المسافة بين الجهل والتحضر من منظور حضارى مفعم بمجو أسطورى . أما (خيري شلبي) فقد عبر عن رؤية شاملة للمنظور الدنيوى الخادع للجاهلين .

وهذه الموضوعات لا أظن أنها تطرح لأول مرة ، فقد سبق طرحها فى روايات تقليدية وغير تقليدية ، ولو أن رواية الأصوات قد اكتفت بإعادة الطرح فإنها لم تقدم شيئا، بل وإعادة الطرح يصبح معينا إن لم يحمل برؤية أو برؤى جديدة فنيا وفكريا ، فهل حققت رواية الأصوات هذه الملامح الجديدة للرؤية الفنية والموضوعية الممتلئة فى وجهة النظر ؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه من خلال أصوات هذه الروايات .

فى رواية (أصوات) لسليمان فياض يعيد طرح موضوع لقاء الشرق بالغرب، وهو موضوع كثر تناوله كثرة ملحوظة ، لأن رصد المواجهة الحضارية كان الموضوع المفضل للبحث الروائى والحضارى منذ القرن الماضى، وبداية به (الطهطاوى) فى مصر ، و (فرنسيس مراض) فى

سوريا ، ثم الروايات المشهورة وهي (أديب لطله حسين / عصفور من الشرق للحكيم / موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح / قنديل أم هاشم ليحيى حقي / الحى اللاتى لسهيل إدريس /)^(١) فما الجديد الذى قدمه (سليمان فياض) بعد هذه المحاولات الروائية العديدة ؟.

أتصور أن رواية (أصوات) قد تميزت في الطرح من ناحيتين ، أما الأولى فتمثل في أنه أخذ الرحلة العكسية فلم يتقل الشرقى إلى الغرب، وإنما نقل الغريبة (سيمون) إلى الشرق ، والناحية الأخرى أنه قدم روايته في شكل أصوات وهو أمر قد مكنه من رصد رد الفعل للوعى الجمعى بمصر، ومن ثم لم تنغلق التجربة على مغامرة ذاتية لصوت أحادى كروايات الرواد .

بدأت الرواية بصوت المأمور الذى استجاب إلى برقية (حامد البحرى) فبحث له عن أهله ، وتولى الإعداد لاستقباله هو وزوجته.. وانتهت الرواية بصوت (المأمور) وكأنها إشارة رسمية لرغبة التطور الحضارى والاتصال بأوروبا ، ولذلك حزن المأمور لموت سيمون ، وكان حزن الطيب أكثر (المثقفين) وقد جسد المأمور ذلك في حوار مع الطيب :

"المأمور : قل لى .. ما سبب الموت الحقيقى ؟"

كان الطيب شاردا فقال باضطراب ، والدهشة مرتسمة على وجهه :

(١) هناك مجموعة أخرى من روايات بلاد الشام، تناولت هذا الموضوع مؤخراً، مثل (الوطن في المين) لحميدة نعيم، و(الربيع والحريف) لحنا مينه، (الثغالب النملية) و(السابقون واللاحقون) لسميرة اللاتح، و(بلدى في أوروبا) لجمعة حاد ١٩٨١م عمان، و(المرفوضون) لسملى إبراهيم ...

- نعم .. آه .. موتنا أم موقنا^(١).

وكلام الطبيب هنا إعلان عن وجهة نظر كلية تكاد تجمع عليها أكثر الأصوات الروائية .

وكان غياب المشروع الحضارى هو الذى ولد وجهات النظر الداخلية ، وأصبح حجم التعامل مع (سيمون) الغرب مرهونا بتصورات ذاتية جاءت فى مضمارين :

فى المضمار الأول:التوجه العلمى الذى يسعى لقيادة البلد نحو الأفضل، ويمثل هذا المضمار أصوات المثقفين (حامد البحرى / المأمور / العمدة / محمود بن المنسى ...) وقد تزودوا بقلدر علمى هياهم لهذا التوجه . أما المضمار الآخر فجاء ليجسد الجهل والأمية وتبعاتها وجسده بأصوات (زينب / أحمد البحرى / أم أحمد / نفيسة القابلة / عجائز القرية ونسائها).

وغياب المشروع الحضارى هو الذى غيب النوايا الحسنة لأصوات المضمار الأول وهى الصدفة التى أتاحت للجهل فرصة حسم الأمر لصالحه .. وذلك عندما صممت نساء القرية على إقناع (أم أحمد) بضرورة ختان (سيمون) وأفلحت نفيسة فى ذلك ، ونفذت الأمر فى (سيمون) التى غرقت فى دمايتها وماتت ... وقدم الجميع .. لكن الندم لم يكن هو الحل .

وقد نجح الروائى فى تثبيت (سيمون) فى مركز الأحداث، مما مكنته من التفريغ النوعى لشحناته الفكرية عبر التقسيم الكيفى والفنى لواقع

(١) أصوات / ٤١٠ .

الأصوات ووجهات نظرها الداخلية . وقد جاءت الرواية عبر دفعات سردية تنقل الأحداث من الصفر الإبداعي الذى مثله صوت المأمور ، لتنتهى بصوت المأمور، وقد اختفى الروائي اختفاء ساعد على حرية الأصوات واستقلاليتها ، وأوجد الترهين السردى ، فعرض ردود أفعال الأصوات تجاه (وصول سيمون) ثم (موت سيمون) وذلك من مركز الحضور، مما ساعد على إحياء الأحداث الروائية. والترهين السردى أبعد الاستشراف والتنبؤ والاسترجاع ولم نجد إلا مذكرات (محمود بن المنسى)^(١) التى كانت تكليفا فنيا ولم تزد المذكرات عن الوثيق التاريخى وعرضها (محمود المنسى) وكأنه صوت روائى وليست محض مذكرات، لأنها حملت السمات الشخصية والرؤية الذاتية للأحداث .

والأصوات الروائية قد عبرت عن موقفين من (سيمون)، أما الموقف الأول فترجم الرؤية الحضارية التى تنبه إليها المثقفون وأغفلها القرويون بسبب الجهل والغبرة والحقْد . وأما الموقف الآخر فهو متعلق بالأول ويعد فرعا منه، وهو الموقف الشيقى للأصوات من سيمون .

فالعقدة نظر إلى (سيمون) وكأنها " حورية من الجنة ... ومرة جنية خرجت من البحر ، ومرة فتنة سلطها الشيطان"^(١). أما أحمد البحيرى فعبر عن إعجابهِ بسيمون بشكل يترجم جهله فهو عجول فى البداية ، ثم يتمنى لو أحبه (سيمون) ثم حاول الاقتراب منها ليلا فوق سطح البيت

(١) ذكر (محمود المنسى) أنه أقدم على تسجيل المذكرات ليحفظ بتفصيل الأحداث إعجاباً بطموح

حامد وحورية سيمون.

(١) أصوات / ٣٦٧.

عندما لمس قدمها في الظلام في حضور الأسرة فردته (سيمون) بعنف. أما (محمود بن النسي) فأخفى إعجابه (بسيمون) لأنه ادخّر صداقتها على أمل أن تساعد على الدراسة في فرنسا ، ولكنه لما أكثر من شرب البيرة قال لها إنه يحبها ... فردته .. وعرفت أنه متأثر بالبيرة التي لم يعود عليها . أما نساء القرية فكانت نظرقن الجنسية مفعمة بالحق والغيرة من جمال سيمون وحررتها ثم ترجن ذلك برغبتهن في تحجيم أنوثتها الفائرة بالختان فقتلنها

واقتراع العمدة بجمال (سيمون) جعله ينظر لزوجته على أنها "بقرة .. مجرد بقرة " ورحلت استعيز بالله من الفتنة بسيمون وبلاد الفرنسيين"^(٢). وأحمد البحيري لما اقترب من زوجته تحيل أنها (سيمون) فهصرها هصرا.

والروايات التي سبقت (سليمان فياض) عتيت عناية أساسية بالرؤية الشبقة من العربي للمرأة الأوربية (إلين مع أديب / وفتاة المسرح مع الحكيم / والمغامرات العديدة لبطل موسم الهجرة إلى الشمال / وكذلك مغامرات بطل الحى اللامحى النسائية ...) . فهل أجمعوا جميعا أن أوروبا هى المرأة ؟ وهل يعنى هذا أن (المرأة) هى معيار لحضارة الرجل كما قال (ماركس) " الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان " ، وإذا كان الأمر كذلك فهل يختصر التعامل مع المرأة في هذه النظرة الشبقة التي سيطرت على رواياتنا العربية في موضوع لقاء الشرق بالغرب؟. أعتقد أن الرؤية الجنسية مع روايات الرواد كانت محاولة ساذجة للتجسيم

(٢) أصوات / ٣٩٨.

الحضارى وتحقيق الوساطية بوسيلة ساذجة تتمثل فى الزواج (الحى اللاتينى / عصفور من الشرق / أديب ...) أو أنه محض بحث عن التميز فلم يمتلك الشرقى إلا دفء الجنوب يتفوق به فى أوروبا، كما نجد ذلك مع بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) .

أما روايات السبعينيات فقد استثمر الروائيون الجنس كوسيلة للتداعيات أو الإسقاطات القومية والأيدىولوجية كرواية (الوطن فى العينين)^(١) وغيرها من روايات الشوام بخاصة .

أما رواية (أصوات) فجاءت النظرة الجنسية تعميقاً لرؤية حضارية، لأنها كانت مجرد نظرة ولم تتحول إلى فعل تنفيذى وممارسة - كما فى الروايات الأخرى - ومن هنا بقى الجنس مجرد أمنية عند الأصوات الرجالية (محمود بن المنسى / العمدة / المأمور / أحمد البحيرى) على اختلاف ثقافتهم وكأن الجنس هنا أمنية لحاق حضارى . أما عند النساء فكانت النظرة قد تشبعت بمقد ... ولما لم يستطعن اللحاق بما أردن جذبا إليهن ففكرن فى (الختان) لإقعاد انطلاقها وتفوقها ...

ولقاء الغرب بالشرق هنا جاء مختلفا عن الروايات السابقة التى عرضت لقاء الشرق بالغرب إذ إن سيمون (فرنسا) هى التى جاءت إلينا ومن هنا اختلف المسار التعبيرى عن الروايات السابقة ، وأصبح وجود (سيمون) هو محاولة لاكتشاف أنفسنا (وعى جمعى) ، بينما كانت الروايات السابقة تعنى بوعى فردى عندما ترصد تجربة فردية لشرقى فى أوروبا (أديب / الحى اللاتينى / عصفور من الشرق / موسم

(١) حميدة نعيم.

الهجرة إلى الشمال). ونلمس ملامح الاكتشاف في حديث الأصوات المختلفة ، فمحمود بن النسي يقول مثلا : " وجود سيمون معى جعلنى أحس بمعانى الأشياء أكثر من ذى قبل بروائعها .. وألوانها .. وماهى عليه.."^(١). أما (حامد البحيرى) فقد ضاق بالاستقبال " ربما كان الخجل منهم فى مواجهة سيمون هو سبب هذا الضيق.."^(٢).

كانت الروايات السابقة تعنى بوجهة نظر أحادية ترجمة لتجربة فردية، أما مجيئ (سيمون) - مسار عكسى - فقد أتاح الفرصة للتعبير الجمعى بمستوياته الاجتماعية والطبقية المختلفة فكانت الأصوات ضرورة فنية وموضوعية ، وبينما قمشت الأصوات فى الروايات السابقة إذ بنا هنا نجد كل صوت له بعد مستقل ووجهة نظر أساسية . وكان اختفاء الراوى قد أعطى الحرية والاستقلالية للأصوات للتعبير عن وجهة نظرها، ولذلك وجدنا أنفسنا أمام وجهات نظر داخلية قد جسدت وضعية اجتماعية وحضارية . إذن فرؤية (أصوات) قد تميزت عن الروايات السابقة عليها فى الطرح الموضوعى والتناول الفنى بسبب استخدام تكتيك الأصوات بنجاح (أصوات غير متجانسة / اختفاء الروائى والراوى / حرية واستقلالية للأصوات / وجهات نظر مختلفة / صراعات حضارية ...) .

فى رواية (تحريك القلب) تنقل لنا أصوات هذه الرواية موضوعا حضاريا آخر يتصل بحركة الزمن وتطوره، لاسيما فى عصر الانفتاح،

(١) أصوات / ٣٨٢ .

(٢) أصوات / ٣٥٦ .

وقد اختار الروائي فكرة السقوط للبيت القديم ليحركها دلاليًا بالأصوات ، ولتكسب بعدًا حضاريًا في التعبير الروائي ، ومثل هذه الفكرة سبق إليها الروائي، لاسيما في بعض الروايات الأجنبية ، إلا أن الفكرة جاءت معبرة بصدق عن واقعنا المصرى في مواجهة حضارية مزمنة ، وكان نجاح الروائي في تنفيذ الفكرة عن طريق الأصوات قد أكسبها بعدًا تأثيريًا ، فنقل وجهات النظر وابتعد عن المباشرة والرؤية الأحادية التى غالبًا ما تجهض قدرات مثل هذه الموضوعات المتصلة بالأبعاد الحضارية التى لا يصلح التعبير عنها ببرمجتها أو اختزالها في رؤية واحدة مهما كانت قوتها .

والأصوات الروائية في هذه الرواية قد تحلقت حول فكرة مركزية (سقوط البيت) وإرهاصات السقوط قد بعثت برسائل تولى الراوى حملها إلى الأصوات وملؤها الرعب والخوف والتحذير ، وتقبلت الأصوات الرسائل المتتابعة التى اشتدت لهجتها، وكلما كثرت إرهاصات السقوط كلما زاد التوتر والقلق ، ومن هنا تولد الصراع الداخلى للأصوات، وهو صراع ارتبط بالعوامل الخارجية من ناحيتين: الأولى أن مصدر الرسالة مظاهر التهدم وإرهاصات السقوط (دافع خارجى)، والأخرى أن التفكير في رد الفعل إزاء خوف السقوط قد ارتبط بتحديد مستقبل كل صوت بشكل عملى وبعد تأثيرى قوى، ولذلك لم تخلص الأصوات لدواخلها وتغلق على ذواتها ، لأنها تعلقت بالفعل ويرد الفعل مع عوامل خارجية ، وهو أمر ربط الأحداث بخيوط الواقع ربطًا قويًا في فترة حساسة تشهد تحولات بفعل (السقوط) الحضارى بكل تبعاته ودلالاته.

والأصوات الروائية عبارة عن الأسرة التي تسكن هذا البيت
المستأثر عن الأبناء والأجداد (الأب / الأم / سالى / سمراء / وضاح /
صيام / على) لكن هذه الأصوات السبعة يمكن اختصارها في ثلاث
وجهات نظر متباينة .

أما وجهة النظر الأولى فتمثلها أصوات (سالى/سمراء/وضاح/صيام) .
ووجهة النظر الثانية تمثلها أصوات (الأب / الأم) .
ووجهة النظر الثالثة يمثلها صوت (على) .

في وجهة النظر الأولى نلاحظ أنها تعبر عن صوت الشباب (سالى/ سمراء
/ وضاح / صيام) وقد استأثرت بأكبر قدر من الرواية، وكأن القضية
قضية شباب بالدرجة الأولى مهما تعددت وظائفهم (بائعة البوتيك /
السكرتيرة / المعيد في الجامعة / الجندي في الجيش) . وهم يجتمعون في
ثلاث نقاط محددة، أما الأولى فهم جميعا لا يتعاطفون مع البيت
الأسرى الآيل للسقوط، وهذه رؤية شبابية مندفعة ببريق التغيير أو غير
مقدرة لأهمية الأصالة والجلور. والنقطة الثانية مرتبطة بالأولى، إذ إن
عدم التعاطف مع البيت قد ولد روح الأنانية، فبدأ التفكير الفردي ...
كل صوت يفكر في كيفية نجاة بعد السقوط، ولم يجتمعوا على عمل
جماعي ومن ثم كان سقوطهم قبل سقوط البيت، وهذا التفكير المنفرد لم
يتخذ أى صوت منهم فتشرد الجميع بعد سقوط البيت، وكأنه إعلان عن
الفشل إزاء التحول الحضارى، فضلا عن التحول الأخلاقى عن العادات
والتقاليد والقيم، (فسمراء) تعلن السقوط الأخلاقى وتوزع أحلامها
على كل شاب غنى يصادفها، واختلط معها الحلم بالواقع المرير. أما
(سالى) فتعلقت بأمل الزواج من صاحب (البوتيك) ولم تظفر به.

و(صيام) ينضم إلى الشوار يقول " يرفعون الأيدي ملوحين بقبضاتهم يرفعونني على الأكتاف فأرفع صوتي. تردد الأصوات " (١) لكنها تبقى مجرد أصوات تعبر عن الرغبة في الفعل لكن شيئا ما يسلبهم القدرة على التنفيذ " هل انتهى بنا الأمر - نحن الذين نقف هنا - إلى التخلي عن الخطوة القادمة " (٢). والباحث عن الآثار لم يظفر بشيء، ورجل التاريخ لما فقد الأمل وهو مجند قال " ... أحرك الأمان للخلف ، أطلق النار في كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوى " (٣)

إذن فالنقطة الثالثة التي تجمعهم هي الفشل في تحقيق الأمل، وكان السبب معروفا لأن الحضارة تعتمد على بعدين : التمسك بالماضي والإفادة من الحاضر ومستجداته ، أما التمسك بأحدهما على حساب الآخر فالفشل هو النتيجة الطبيعية ، ومن ثم فشل الشباب في وجهة نظرهم لأنهم لم يعاطفوا مع الماضي واكتفوا بأحلام المستقبل وبتفكير فردي غير بناء . وكأن الروالي قصد دلالة الأسماء قصدا ، لأن صيام (المعيد) ظل صائما ولم يجد من الآثار ما يبحث عنه رغم محاولات التقيب. و(وضاح) دارس التاريخ لم يستوضح شيئا . أما (سالي وسمراء) فهما نموذجان من الشابات اغمات بأنوثة طاغية انعكست على طريقته تفكيرهن، فإحداهن فكرت في أمل الزواج ، والآخرى فكرت في الكسب من الشباب ... وهذه الأصوات جميعها أعلنت الفشل فنفروا بعد السقوط.

(١) تحريك القلب / ١٢٦.

(٢) تحريك القلب / ١٧.

(٣) تحريك القلب / ٣٧.

أما وجهة النظر الثانية فمثّلها (الأب والأم) وهي وجهة النظر التي تعلن التمسك بالماضي تمسكا حتى الهلاك ... وكان من الطبعي أن نلتقي بفشل مماثل لفشل وجهة النظر الأولى، لأن الأب والأم تمسكا بالماضي ، ولم يفكرا في المستقبل ولم يطرحا البدائل ... ، والتمسك بالماضي فقط - مهما كانت قيمته - لا يبنى حضارة .

نظر الأب والأم للبيت على أنه تاريخ وعراقة وراث ولم يتجاوزا هذه النظرة ، لكن عوامل التعرية الزمنية فرضت السقوط ، وفرضت عليهما التشرّد ... وفشلا في جمع شمل الأبناء، فتشتت الأسرة بين الماضي والمستقبل، بين أمجاد التراث وأحلام المستقبل، والأب مصر على موقفه، رغم توقعات السقوط التي تقرّم كل يوم إلى حقيقة المواجهة، يقول الأب : " ستأتي الأوقات التي نمتز فيها. نعم إنه يتساقط .. ونحن سنمشى في الخروج الكبير نحمل الخيام إلى ماوراء الجبل ... ونرى آثار الذين مضوا قبلنا ، ونتجه للشمس في ظل العجل الذهبي ونحن نتحرك تحملنا مراكب الشمس ومراكب القمر" (١).

وفي وجهة النظر الثالثة يستقل (على) بمفرده . إنه نموذج فريد يعبر عن طائفة من شباب عصره .. فلم يكتف بالحلم .. ولم يكتف بالماضي .. وإنما زرع المستقبل أحلاما بفعل العمل في الخارج في دول البترول (ليبيا)، وعلى الرغم من سفره إلا أنه تعلق بالبيت والأسرة تعلقا شديدا عبر عنه بأحلامه وكوابيسه وبالضفائر السردية التي تعمدتها الروائي ... والأسرة انتظرت عودته لينقلهم من شبح السقوط، لكن (أبو زيد الهلالي) المرسوم على واجهة البيت قد جاء عليه الزمن فتصدع، وكذلك

(١) تحريك القلب / ٤٤ .

(على) .. عاد بالمال والسيارة والآمال للإنقاذ .. لكن الزمن قد سبقه
واسقط البيت وشتت الأسرة؛ لينضم مع الجميع في أسر التحول الزمني
بكل قسوته وتبعاته ، هذا الزمن الذي جعل (البيت) فاعلا ...
والأصوات (مفعولا) ضعيفا تتحرك نحو مصير معتم ومستقبل ملغز .

لقد جاءت الأصوات غير متحاورة ... إلا أن طريقة التفكير وترتيب
ظهور الأصوات قد حول التبادلات السردية إلى حوارات كبيرة من نوع
خاص، فالتقت أصوات وتنافرت أصوات داخل الأسرة الواحدة ، وكان
البعد السيكلوجي مع كل صوت وسيلة للتغلغل في الجوهر الموضوعي
لا وسيلة للانفلاق الذاتي ، وجاء في منولوج أقرب إلى منولوجات
(ديستوفسكي) في روايته (الأخوة كرامازوف) .

لقد لنحج الروائي - بتكنيك الأصوات - في عرض قضية حضارية
شائكة بشكل واقعي مقنع، أعلن فيه وجهات النظر المستقلة التي تناولت
أطراف القضية الحضارية لتعلن - بشكل غير مباشر - عن السبيل
الأمثل لارتداد طريق الحضارة. وظلت الأصوات بوجهات نظرها مشتتة
باستقلالياتها لتعلن عن انتظار الآمال الملقومة في مستقبل تحجبه غياهب
كثيرة تفرض الانتظار.. وإن كان الراوي قد أعلن عن وهم لقاء جماعي
في النهاية، لكنه لم يزد عن وهم مفترض، ولذلك لم ترتب عليه نتائج ،
ليعلن أمر الانتظار والنشست بعد السقوط الكبير لأسرة واحدة
(بدلاؤها) . لم تفهم الأصوات أحوال اللعبة الحضارية ، ولم تتحرك بوعى
جمعي موحد يجمع قوة التراث ومعطيات الواقع معا .

وفي روايتي (المسافات / السيرة) نلتقي بقضية حضارية واحدة
اختلفت طريقة تناولها باختلاف تفصيلاتها الروائية ، لكن الروائيتين
قدمتا بطريقة الأصوات .

في رواية (المسافات) نلتقى بقضية الجهل وتبعاته ، ولقد صورها الروائي والراوى من خلال حلم الطفل (على) الذى سكن (البيوت العشرين) مع أصوات عاشت بالفقر والجهل والخيال والأساطير والخرافات ، وتعلقوا جميعا بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة) ، ولما غاب القطار بدأت محاولات الهروب والخروج ، وهى محاولات غلفت بفيهب من الأسرار (خروج جابر / خروج حامد / هروب زينب / هروب مهيبة ..) .

وقد اختفى صوت (على) لصغره ... ولأنه صاحب الحلم ، ولأنه ألقى الحجر فتخيل أنه لا يسقط وأنه يسافر لسنوات ، وسيقول الناس إنه حجر (على) الذى ألقاه من سنوات وأفاق (على) على أول حجر ألقاه فى الطريق المبد " قذفه بقوة فسقط غير بعيد . ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه ، وهتف من أعماقه : من للفقى الغريب الآن ؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال... " (١).

وما بين إلقاء الحجرين كانت أحداث الرواية التى تناولت قضية الجهل وتبعاته، ولأن الحلم ينتمى إلى صوت واحد (على) فكذلك كانت الرواية الأساسية للراوى الذى أذاب بسطوته قوة الأصوات (المتخيلة فى حلم على). ولعل هذا مايفسر لنا بداية لماذا جاء الراوى قريبا، ولماذا جاءت الأصوات ضعيفة هنا . والأصوات فى الحقيقة لم تزد عن عملية توزيع التبرات لمنظور واحد، لكن هذا التعدد الصوتى لم يحمل استقلالية ولم يحمل تميزا؛ لأن الأصوات اتسمت بالضعف لفقرها وجهلها، وكان الأصوات - فى هذه الرواية - مجرد استعارة لشكل لم

(١) المسافات / ٢١٩ .

يتصل اتصالاً عضوياً بالتنفيذ الروائي. ولذلك جاءت الأصوات في هذه الرواية في مستويين كالقسمين التقليدي عند (إدوين موير) : (الشخصية الأساسية / الشخصية الثانوية) أما القسم الأول فشمل أصوات (زيدان / عبدالله / سميرة / ليلي / زينب / أم جابر) وكانت مهمة هذه الأصوات تشكيل ملامح المكان والمساعدة على رسم جو أسطوري يناسب الجهل والسذاجة من ناحية ، ويناسب (حلم على) من ناحية أخرى ، ومن ثم فهذه الأصوات قامت بدور التهميش الدلالي .

وفي القسم الثاني نلتقى بأصوات (على / سعاد / الشيخ مسعود / جابر وحامد / ناظر الخطه) وهي أصوات تحدد أدق الملامح بما تحمل من وجهات نظر جزئية .

صوت (الشيخ مسعود) ينطق بمستوى رجل الدين الذي يناسب هذا المكان مجله وفقره ومن ثم يشيع أنه يعذب الجن وهذه قضيته لأن الجن ضايقته الرسل ، ثم يشيع أمر السمكة الذهبية ودعمتها التي غطت البحيرة ، فكان بذلك رجل الدين الذي أفرزه هذا المكان، وكان الشيخ (مسعود) قد تزوج (بسعاد) أجهل امرأة في البيوت العشرين ، وجاء موته الغامض ليتم أبعاد الهالة الأسطورية التي نسجها حول نفسه ، ولما عثروا عليه مقتولا في المسجد وكان وجهه مسودا وفمه مملوءاً بالطين ... اتسعت دائرة الخيال المقسرة لموته الغامض.

وصوت (سعاد) أبرز الأصوات الروائية وكانت " تدخل كل بيت فيفتح لها على خوف ، وينغلق دونها على حسد أو شجار"^(١)، وكانت موازية لجمال الدنيا تغرى الجميع ولكنها تعطى لكل واحد بقدر محدود،

(١) المسائل / ٤٤ .

كذلك نال منها (جابر وحامد) وكان زوجها يسميها (جذوة العشق
التي لا تخمد) ونذرت نفسها لـ (على) بعد أن نذبت حظها لأنها
تزوجت الشيخ مسعود الذي لم يفرقها في بحار العرق والشهد والعسل
والدم .

تألفت (سعاد) في مكان كان الجنس وجبة ترفهية أساسية ، وكانت
نهايتها أسطورة نقلت (على) من الحلم إلى الواقع، فهي تضمر وتكلس
وتلتصق في ليلي ... ثم تصغر وتصغر حتى أخذها (على) في سلة " ...
ورأى عيني أجمل امرأة وأحس أن الشفتين تبردان ... ثم امتلأت السلة
بالظل ، وأظلمت فلم يعد بها شيء وهو - على - يدرك ذلك بوضوح.
ويرفع وجهه غير باك ولا حزين. لقد همست له أن يترك العربية ..."^(٦)
وكان ذلك إيذانا بانتقال (على) من حلم طويل إلى واقع مرير.

أما صوت (جابر وحامد) فتميز بتجسيد الخروج السلبي ، وخصص
له الروائي دفقة روائية مستقلة من تلك الدفقات التي أتم بها الرواية. لما
غاب (قطار الكنسة) زاد الفقر ، وفكر (سكان البيوت العشرين) في
الخروج ، وكان الخروج سلبيا وإيجابيا أما الخروج السلبي فمثله (جابر
وحامد) فضلا عن (زينب وسميرة) وخروج الجميع أحيط بقدر من
الغموض عن المصير . أما (جابر وحامد) فهما شابان خرجا وراء بلاد
البتول (ليبيا) بعد أن غاب (قطار الكنسة) وقد تلقيا أهوالا وخداعا
انتهى بموتهما ولم يصلا إلى بلاد البتول فغاب حلمهما بموتهما.

ثم كان (على) وصوته في الحلم (مشارك) يمثل الخروج الإيجابي
... فهو لم يخرج لضائقة مالية فقط ، ولكنه خرج لما زاد الجهل والخيال

(٦) المسائل / ٢١٨ .

والوهم والخرافات، (فزيدان) اختفى وظنوا أنه تحول إلى جنى وسكن
 البحيرة وقمدهم، ثم وجدت الكرات النارية التي دخلت البيوت
 العشرين ... ولما بلغ الجهل مداه، وكان (على) متعلما في ضغره فقرّر
 الخروج إلى المدينة، وفي المدينة تكشفت له الحقائق وزال الغموض
 فعرف أن (سميرة) جاءت إلى المدينة وعملت راقصة، وأن (زينب)
 تتاجر بجسدها في المدينة، ولحققتها (أم جابر) والأولاد، ثم تعرف على
 القليلين في الجريدة (حامد وجابر)، ومن ثم كان خروج (على) إيجابيا
 لأن "الذي صار يعرفه جيدا أنه لو فتش في أركان المدينة فسيجد نعمة
 زوجة زيدان، وسيجد المفتش وزوجته ولعله يجد زيدان وعبدالله.
 والذي صار يعرفه جيدا أيضا أن القوى الخفية لم تعد تطن في رأسه...^(١).
 إذن فالروائي قد ركز على (البيوت العشرين) كرمز للجهل
 والخرافات والجنس، وفي المقابل كانت المدينة رمزا للنور والعلم وتفتيق
 شرنقة الخرافات وغموض الخروج. وقد جاء هذا الطرح عبر الحلم
 والحقيقة ... فالبيوت العشرين وما فيها من أحداث ومن فيها من
 أصوات كانت تفصيلا لحلم .. ثم أفاق (على) على الحقيقة، وعزز
 الضوء حجم خرافة الحلم وحقيقة الواقع، فنوم (ناظر المخطئة) إيمان
 في ظلام الأحلام، و (على) يشعر بأن الكون أكثر إشراقا بعد اختفاء
 وجه (سعاد) الحلم، وناظر المخطئة صوت لم يكن له وجود أثناء الحلم
 لأنه - على حد تعبير الراوي - كان نائما ثم استيقظ فور وصول (على)
 من المدينة، وعاد ولم يجد أثرا للبيوت العشرين، وناظر المخطئة يخبّر
 (علينا) أن الشمس غابت أياما طويلة ثم عادت من شهر واحد فقط.

^(١) للمسات / ١٩٠.

إن توزيع أطراف القضية الحضارية بمفارقاتها جاءت من خلال مستوى المفارقة بين الحلم والحقيقة وهو تناول عادي إلا أن توزيع الحلم والحقيقة على أصوات ووجهات نظر فهذا هو الجديد هنا ، وكان يمكن للروائي أن يحقق تأثيرا مضاعفا لو ترك للأصوات حريتها واستقلاليتها التعبيرية ، لأن وجود الراوي العارف بكل شيء حقق سطوة سردية أثرت سلبيا على البناء الفني والطرح الموضوعي لرواية الأصوات، لأن الأصوات كانت وسيلة لتنفيذ ست دقات سردية أتم بها الراوي الرواية، ولذلك لم تكن الأصوات غاية فلم تحظ بالاستقلال ومن ثم غاب التأثير المنشود للأصوات في هذه الرواية مما أثر على فاعليتها التأثيرية ، لأن الروائي اكتفى بشكل الأصوات ولم يستثمر فاعليتها التأثيرية في البنية الروائية .

وفي رواية (السنيورة) يستعين (خيري شلبي) بالأصوات ليقدم لنا موضوعا يرتفع فوق القضايا اليومية المزمنة اجتماعيا وسياسيا ، وي طرح لنا قضية حياتية ، فهو يجعل أصواته ... وأهل القرية جميعا (نموذج بشري) يتعلقون بـ (السنيورة) وكأنها الدنيا، وهي جميلة رائعة الجمال وذات منصب مرموق ، وعلى الرغم من أن الأحداث الروائية تعلقت بها، إلا أنها لم تستقر في المركز لتخلق الاصوات حولها ، وإنما احتلت (السنيورة) مكانا عليا بما لها من منصب وجمال... الأمر الذي جعلها أملا للقرويين لاسيما الشباب منهم .

وقد زان القرويون هذا الأمل بتصورات خاصة صبغت السنيورة بصبغة شبقية ، ليتيحوا لأنفسهم فرصة التعلق بها لأنهم لا يمكنون إلا الفحولة والشباب. وفهم أهل القرية أن الفوز بمنصب (سايس بغلة

التفتيش) يعنى أنه سيتمكن من السنيورة التى اختارته من بين أقوى وأجمل الرجال . عندما اختير (محمود بن قنديل) قال له (معاطى) محذرا إياه منها : هذه امرأة تقلب على صدرها عشرات الفحول من ريف وحضر ، فلا بد أن يكونوا على الأقل قد خفضوا من ارتفاع اللهب فى حرائقها .. إنك ذاهب إلى بئر لا ينفعه إلا كل فارس صحيح الجسد^(١).

أما الأصوات التى عرضت القضية فقد حملت ضعفها معها منذ البداية ، لأنها إما أصوات أمية أو أصوات أطفال (الولد مختار / وسيلة / الولد طلبة) . ولم نجد من يعرف القراءة إلا صوت (سيدنا) فقط .. ولذلك لم تقع على وجهات نظر داخلية على الرغم من الحكى بتبوير داخلى متعدد ، لأن كل صوت مثل بحكيه جزئية، أو هو نقطة على محيط الدائرة الروائية، ومن ثم فوجود الصوت كان لمهمة جزئية أمام حدث لم يكتمل ولما يتمكن الصوت من التعبير عن وجهة نظره أمام طرح غير مكتمل ورؤية غائمة لم تفصح عن جدواها إلا مع نهاية الرواية.

إذن فالأصوات تآزرت لرصد أمل التعلق بالسنيورة من ناحية ، ومن ناحية أخرى حرصت الأصوات على تصوير الفقر المدقع، مما جعل أمل الاقتراب من السنيورة أكبر من مجرد أمل شبقى . وأما التسمية السلطوية فكانت ضعيفة ، لأنها مأمورة بأمر (السنيورة) بداية من (العمدة وشيخ البلد وسيدنا العريف ..) فهذه الأصوات تجمع الأنظار للعمل أو تقييم الأفراح لترى (السنيورة) رجال القرية ، ولتختار من بينهم (سايس بغلة التفتيش) .

(١) السنيورة ٥٨.

ووسط هذا الفقر المدقع ، والجهل ، والسلطة الضعيفة يبرز صوت (سيدنا) وهو الوحيد الذى يفك الخط .. وهذا القدر الضئيل من العلم استطاع أن يقف على الحقيقة وأراد أن يكشفها للآخرين ، فقد اكتشف أن من يفز بـ (سايس بغلة التيش) يتم فقط بخدمة (طلعت بك) المتخلف عقليا ، وحياته ستكون مهددة بالخطر والموت كالسابقين وأنه لا قرب من (السيرة) فى شيء .

فى وسط زحام القرويين أخرج سيدنا الأوراق ، ليكشف الحقيقة ويعلمها، تقول (وسيلة) : " إنه يقول كلاما غريبا ... ويشوح الورق فى يسه، أترين يابنات ؟ هجم بعض الرجال على سيدنا ... اختطفوا منه الأوراق .. مزقوها .. أخرجوه من الدائرة .. ارتفعت الطبول... " (١) لقد زادهم الجهل رفضا للحقيقة ... ارتضوا الوهم وعاشوا بالأمال الزائفة بدلا من معرفة الحقيقة التى قد تزيدهم شقاء على شقائهم .

إن تآذر الأصوات إعلان عن غفلة عامة .. وإن اكتشاف (سيدنا) للحقيقة هو بريق أمل يعلن أن العلم والمعرفة هما الطريق الصحيح الذى يقود إلى الحقيقة وبه تتحقق الفائدة ، وهذا الاجتهاد هو محض تأويل وتفسير ، لأن الأصوات التى لم تبرز وجهات نظرها الداخلية واكتفت بإثارة الاستفهامات التى تثير القلق ، وتعلق النهاية، فلا تعلن عن رؤية أحادية ، وهو أمر يختلف - إلى حد ما - عن تناول رواية تقليدية هذا الموضوع .

والأصوات مع الترهين السردى ، واللاتجانس تساعد على تناول الموضوع من أكثر من زاوية ، ولأنها لا تكفى بطرح رؤية واحدة ، وإنما

(١) السيرة

بطرح رؤيات ، ومن ثم فرواية الأصوات لاتنغلق على وصف ومتابعة صوت واحد لأنها لاتعترف بالبطولة الفردية ، إنما أقرب إلى التأثير أيضا لأنها تحاكي الواقع بمناقضاته ، لأنها لم نعد نرى رأيا واحدا وبطلا واحدا.. فرواية الأصوات تمثل التحول الحضارى بمنظور فنى لأنها تعبر عنه بدقة بالغة ، ولاتعلن نهاية سرطانية ، وإنما تكتفى بوجهات النظر ، والانفتاح على التأويل والرميز بشكل فنى جيد . وهذا ما مكن رواية الأصوات من التميز فى طرح موضوعات وفى كيفية معالجتها روائيا . إلا أن هذه الرواية لم تستمر الإمكانات الفنية القوية والمؤثرة للأصوات ومن ثم جاء تميزها فى الطرح محدودا .

ومع نجاحات رواية الأصوات وتميزها فى معالجات موضوعاتها المطروحة نلاحظ أن روايات الأصوات لم تخضع جميعها لطريقة واحدة وعلى الرغم من الانتماء العام لتكنيك الأصوات ، وهذا يدل على أن درس رواية الأصوات بتنظير وجهة النظر غير كاف ، لأن (وجهة النظر) تمثل تنظيرا سكوليا لا يتناسب مع حركية الأداء الروائى العامد إلى الاستعانة بأكثر من شكل فى أحيانا ، وقلما نجد رواية من الروايات الجديدة تخضع بحرفية لتنظير ما عبر تحليل وظائفى دقيق .

وعلى الرغم من استعانتنا بالتنظيرات اللاحقة لوجهة النظر إلا أننا فى التطبيق وجدنا شكولا فنية تزاوجت لإنتاج تجربة واحدة ، ومن ثم فالوقوف مع الراوى فقط - بكل تنظيراته المسرفة بداية من وجهة النظر - قد يمكننا من تحديد مكانه ووسائله وآلياته ، لكنه لن يمكننا من القبض على طابع الفكر المفهومى فى روايته . ولذلك كانت وجهة النظر منطلقا نقديا، قربنا بعلمية دقيقة من الدينامية الفكرية للنص الروائى

وآليات التنفيذ الروائي، بشكل أقرب إلى البحث البنائي الشكلي
المساعد مع المعطيات الخاصة لكل تجربة روائية . وهو أمر أبعدنا عن
الاعتماد على النوايا الشعرية للروائي لاسيما أن روائي الأصوات
لا يعلن رؤية أحادية ، ولا يفرض نهاية سرطانية ، ومن ثم اعتمدنا على
الدلالة الموضوعية ومن قبلها على التوليق الفني والنصي، وهو مسلك
مكننا من إحكام القبضة على وسيلتنا النقدية (وجهة النظر) ... لكن
التشكيل الفني والبنائي لرواية الأصوات جاء مختلفا من تجربة روائية
لأخرى، وهو أمر يحتاج إلى وقفة أخرى للإلمام بتكنيك روايات
الأصوات من خلال (وجهة النظر) ، لاسيما وأن اختلاف موقع الراوي
والروائي جعلنا أمام أكثر من وسيلة فنية وشكل فني في تجربة روائية
واحدة، وهو أمر يشذ عن حرفية التنظير التجريدي .

كما قد توقعنا مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، والصورة
البنائية النموذجية التي تساعد على نجاح رواية الأصوات ، وكان ذلك
عبر رؤية تنظيرية اعتمدت على نموذج روايتي استقى مادته من
محاولات (ديستوفسكي) . إلا أنني لاحظت في الجانب التطبيقي أن
هناك فارقا كبيرا بين التنظير والتطبيق في تنفيذ رواية الأصوات العربية في
مصر - موضوع الدراسة التطبيقية - لأنها لم تأت على نسق بنائي
واحد، مما يشير - بداية - إلى أن الاعتماد على البعد التنظيري فقط أمر
فيه كثير من المراوغة ، لأن مسافة كبيرة تفصل بين التنظير والتطبيق .

وعلى سبيل المثال فرواية الأصوات العربية في مصر لم تتغلق على
تكنيك الأصوات وإنما انفتحت لتستفيد من آليات روائية تستمد قوامها

من الرواية التقليدية، ومن الرواية الوثائقية، بل ومن رواية تيار الوعي^(١).
ومن المفترض أن رواية الأصوات تعتمد في عرضها على حديث
الأصوات ، وهذا بالتبعية يخفى الراوى والروائي من السرد ، وقد وجدنا
هكذا قد تحقق في بعض الروايات ولكنه لم يتحقق في روايات أخرى، وهذا
يدل على مسافة ما تفصل النظر عن التطبيق، وعلى الرغم من إصراف
المنظرين في وضعية الراوى في الرواية - بصفة عامة - بداية من (هنرى
جيمس) ثم (فريد مان / شتازل / بوث / تودوروف / أوسبسكى /
جينيت / ميك بال / وآخرين) إلا أن المراوغة التطبيقية أثبتت تأبي
النص الروائي على النظر .

ومن أجل واقعية المفارقة بين النظر والتطبيق فلن نرتضى بما سبق
عرضه في (الخصوصية البنائية لرواية الأصوات) لأنها رؤية نظرية تختلف
عما هو كائن بالفعل في رواية الأصوات ، والواقع التطبيقي لرواية
الأصوات العربية في مصر قد حفل ببناءات تنفيذية تتجاوز (الأصوات)
لتفيد من آليات روائية أخرى . ومن ثم فنحن في حاجة - في هذه
الدراسة التطبيقية - إلى التعرف على الشكول التى تم بها تنفيذ رواية
الأصوات العربية في مصر .

ولأن النقد التطبيقي يتحرك على أرجل (وجهة النظر) ، فلا بد من
إحصاء الشكول التنفيذية لرواية الأصوات من خلال تحديد موقع
الراوى ، لأن تحديد موقع الراوى هو الذى سيقود إلى خصوصية البنية
الروائية لكل تجربة من تجارب (الأصوات).

(١) أوجد التطبيق الروائي لرواية الأصوات مساحة للمصاحبة تسمح باستعانة الأصوات بوسائل
بنائية أخرى مثل (التهميش/ التوثيق/ الرسائل/ الحلم/ مسرحة الحدث..)

ومن المعروف أن هناك روايات يعلن فيها الراوى الأوحده عن نفسه كصورة الراوى الشعبى أو المسجل للمذكرات ... ، وهناك روايات يفهم منها أننا نعاطى المادة الروائية من الراوى بشكل ضمنى، وقد يكون الراوى والروائى فى حالة التباس وترهين ، وفى الحالتين نحن مع الراوى . أما الروايات التى تسند مهمة العرض الروائى إلى الأصوات فقط وبشكل مباشر فهنا يحتفى الراوى ونصبح أمام رواة (أصوات) وهم يقومون بالمهمة الروائية وتنفيذها عبر وجهات نظر داخلية أو تبير داخلى متعدد على حد تعبير (جزار جينيت) . ولقد وجدنا النوعين فى روايات الأصوات العربية فى مصر التى تطبق عليها ، ومع النموذجين نتوقف وقفة تفصيلية نقودنا لإحصاء الشكول الروائية التى جاءت عليها رواية الأصوات.

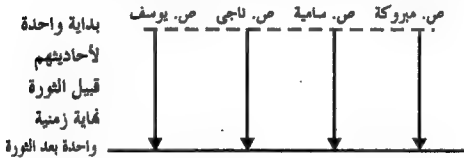
١ - اختفاء الراوى فى الهيكل البنائى الأول :

من المفترض - نظرياً - أن يحتفى الراوى فى (رواية الأصوات)، لأن الأصوات نفسها ستقوم بهذه المهمة - الراوى المشارك- لتوزيع النبرات ووجهات النظر الداخلية حول القضية المطروحة ، ولأن الراوى يعنى السيطرة المبدئية على الأصوات ، الأمر الذى يقلل من مساحة الحرية والاستقلال الغيرى الواجب توافره فى الأصوات لإنتاج (وجهات النظر الداخلية) .

ولذلك كان من الطبيعى أن تكتمل القدرة الغيرية للمؤلف (الأصوات) بإخفاء الراوى والاعتماد على الأصوات بصفة نهائية وأساسية ، وهذا ما

وجدناه في أكثر روايات الأصوات وهي (الرجل الذي فقد ظله / ميرامار / الحرب في بر مصر / أصوات / السنيورة) وهذه الروايات تمثل ٥٥٠% من مجموع الروايات التي نطبق عليها .

وفي حالة اختفاء الراوي نجد الروايات تبدأ بأصوات تحدثنا عن نفسها بشكل رأسى، و كل صوت يتوازى مع الآخر (شكلا) ويتداخل معه في خصوصية التفيد حيث تنفتح (أنا) الصوت لتسرع وتجسد حوارات داخلية وخارجية لإعلان وجهة النظر . وهذه الأصوات ذات الخطوط الرأسية المتوازية غالبا ما تبدأ جميعا من نقطة زمنية ومكانية واحدة ، وتنتهى عند حدث واحد ، ففي رواية (الرجل الذي فقد ظله) نلتقي بأربعة أصوات (مبروك / سامية / ناجي / يوسف) والجميع يبدأ قبيل الثورة وينهى حديثه مع بدايات الثورة في مكان واحد هو القاهرة ، ويمكن تمثل الأصوات كالآتي :



وهذا التروحد الزماني والمكاني أوجد الترهين السردى ومن ثم الحوارات عبر (أنا) كل صوت وتعامله مع الآخرين في استدعاءاته أو في منولوجاته المحدودة . ومن الطبيعي أن كل صوت يحكى من وجهة

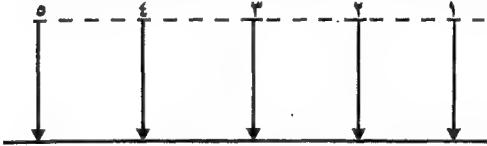
نظيره ، ولا بد أن يترك مساحات غالبا مانجدة تسليدها وتفسيرها في حديث صوت آخر . وفي هذه الرواية كان (يوسف) هو آخر الأصوات لأنه هو (الرجل الذي فقد ظله) ومن ثم وجدنا في حديثه إجابات عن استفسامات أثارها الأصوات الأخرى مثلما أثارته (مبروكة) لماذا لم يساعدنا بعد موت أبيه (زوجها عبد الحميد أفندي) ، وسؤال (سامية) لماذا تركها يوسف يوم زواجهما وسافر إلى سوريا ...؟

واستقلالية الأصوات وحكيها الرأسى المستقل لا يعنى توازيها ، لأن هذه الأصوات تلتقى في ثلاث نقاط (الزمان / المكان / الفكرة) فهذه الأصوات تتحلق حول أمل واحد وهو محاولة تجاوز الصوت لطبقته التى نشأ فيها بطرق، وكانت ألحج هذه الطرق (الوصولية) التى ارتادها (يوسف) عندما استمر ملاحمه الطيبة وتحرك .. لما جعل الأصوات الأخرى تعلن حقدنا عليه وكراهيتها له .

والبناء نفسه لهذه الأصوات التى تمتد رأسيا باستقلال وحرية لنجد في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ وأصواته (عامر وجدى / حسنى علام / منصور باهى / سرحان البحرى) .

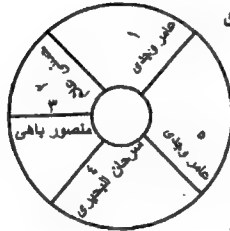
البداية للحكى منذ دخول بنسيون ميرا مار :

من. علمر وجدى من. حسنى علام من. منصور باهى من. سرحان البحرى من. علمر وجدى



نهاية الحكى مقتل سرحان البحرى

(شكل ١) .



بداية محيط الأحداث

نهاية الأحداث

(شكل ٢)

وهذه الأصوات تخلقت حول فكرة واحدة (تقييم ثورة يوليو)

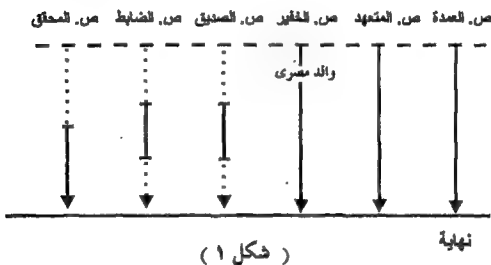
راجع (شكل ١ + شكل ٢) ، ولأن الفكرة قوية فمن الطبيعى أن تحظى

الأصوات باختيار دقيق يمثل الاتجاهات المختلفة (الصحفي / الشيوعي / الانتهازي / الإقطاعي) .. وهذه الأصوات لم تقتصر على التعامل فيما بينها فقط كما وجدنا ذلك في أصوات (الرجل الذي فقد ظله) .. وإنما استدعت هذه الأصوات بنضجها أصوات أخرى مهمة مثل (زهرة / طلبة مرزوق / مريانا).

وكل صوت قام بعرض رأيه في الثورة مبررا بنشأة حياتية وثقافية هيأته لوجهة نظره ، إلا أن صوت (عامر وجدى) قد اتصف بالتوسط فهو ليس متحمسا للثورة (كسرحان البحيرى) ، وليس عدوا لها (كطلبة مرزوق) ، وهذا التوسط أتاح له فرصة الاتصال بكل الأصوات ومحاورتها ، واقترب صوت (عامر وجدى) من صوت الراوى لأنه تولى في ظهوره الأول تقديم رواد البنسيون ، وفي ظهوره الأخير عرفنا بما آلت إليه كل شخصية في الرواية ، ولذلك حظى بالظهور مرتين .

وفي رواية (الحرب في بر مصر) نلتقى بالطريقة نفسها : أصوات تحكى باستقلالية وحرية وبشكل رأسى متصل ، وتحلقت الأصوات حول قضية واحدة تتمثل في استثمار بشع للتميز الطبقي ، حيث فرض العمدة على (مصرى) أن يؤدي الخدمة العسكرية بدلا من ابنه ، وتفجر الموقف عندما استشهد (مصرى) في حرب أكتوبر . وكل صوت يحكى من وجهة نظره ليدافع عن موقفه وهنا نلتقى بأصوات متعددة (العمدة / المتعهد / الخفير / الصديق / الضابط / الخقق) (راجع شكل ١ و ٢) ، ولأن (مصرى) هو القضية ، ولأن الأصوات تحلقت حوله حبا وميئا فكان من الطبيعي أن يسكن في مركز الدائرة الروائية ليعلم نفسه بطلا روائيا ، ولكن لأنه فكرة تحلقت حولها الأصوات المختلفة بوجهات نظر

مختلفة ، ولذلك لم يستقل (مصرى) بصوت له ، لأنه على الرغم من
فاعليته المؤثرة على الأصوات، إلا أنه عند التنفيد أصبح (مفعولا)
ضعيفا بفعل القوى الطبقيه ، وأصبحت الأصوات أفعالا، وكل صوت
ينال من (المفعول) بطريقته الخاصة تعزيزا لوجهة نظره:



(شكل ٢)

ومن الملاحظ هنا أن الأصوات الروائية هنا لم تبدأ من وقت واحد ولم تنته في وقت واحد ، فأصوات (العمدة / المتعهد / الخفير) تبدأ معاً ، وتنتهي من حكيها مع نهاية الأحداث ودفن (مصرى) وفقد أبيه (الخفير) له حيا وميتا ... أما الأصوات الأخرى (الضابط / الصديق / الخففى) فظهرت في أوقات مختلفة لمدة قصيرة ، لكن الأصوات جميعها بحجم مشاركتها المختلفة تدل على بوجهات نظر قوية ، لأنها شخصيات قوية وفي مواقع متباينة (عمدة / خفير / ضابط / محقق...) .

وفي هذه الرواية تعلن الأصوات صراحة ، عن غيبة المؤلف والراوى ، فالمتعهد يقول: " .. من يكتب لكم هذا الفصل من الرواية مدرس ابتدائى سابق... " ^(١) ، أما الصديق فيقول : " خوفي ضخم من انصرفكم عن قراءة فصلى خاصة وأن ما سأحكيه لن يتعدى مشهداً واحداً قصيراً " ^(٢) ثم يقول أيضاً: " .. لم أجد من يقدمنى لكم فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا ... " ^(٣) .

أما في رواية (السنيورة) فخبرى شلى يعلن عن وجوده باعتباره مؤلفاً عندما يسمى حديث كل صوت بـ (فصل) ويعبره عنواناً يشير إلى فحوى حديثه (الولد مختار يحكى لرفافة في الكتاب عن يوم مرواحه الترحيلة / الولد طلبه يحكى: كيف ماتت بسيونة / حفناوى خادام الثورة يحكى كيف وكيف وكيف / وسيلة تغنى...) . لكن الراوى يختفى تماماً

(١) الحرب في بر مصر / ٣٦٠ .

(٢) الحرب في بر مصر / ٧٧ .

(٣) الحرب في بر مصر / ٨٠ .

لأن الأصوات استقلت بحكيها وبلزماها التعبيرية ، إلا أن الأصوات هنا جاءت ضعيفة (أطفال + جهل) مما جعل الأصوات هنا - على الرغم من استقلاليتها - فاقدة لوجهة النظر، والحكى هنا لم يزد عن تسديد مساحات لإعلان وجهة نظر كلية عبر بعد دلالي رامز مركزه (السنيرة).. ولأنها المركز فهى - كالعادة - لم تستقل بصوت ولم تحك، لأنها فكرة تحلقت حولها الأصوات وتعلقت بها الآمال .

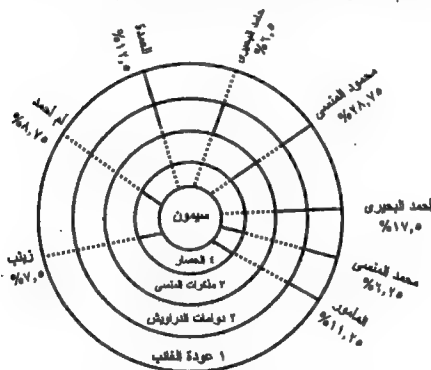
والأصوات هنا تأزرت لوصف الفقر المدقع والجهل المسيطر على القرية .. ومع الفقر والجهل اتسعت مساحات التخيل لهذه (السنيرة) الجميلة حتى أصبح القرب منها هو أمل الجميع ... وعلى الرغم من انطلاق الأصوات من زمن واحد ومكان واحد إلا أن الفاعلية بين الأصوات انعدمت، لأن الأصوات لم تحظ باللاتجاس، ولم تحظ بالقوة التى تمكنها من الاستقلال بوجهة نظر خاصة . إذن فالبناء بناء أصوات ، لكن النتيجة لا تمثل الأصوات ، لأن النتيجة رؤية أحادية ، وعلى الرغم من ثرائها بما تحمله من بعد رامز يساعد على التأويل إلا أنها افتقرت لوجهات النظر التى تنتظرها عادة مع التعددية الصوتية .

وتأتى رواية (أصوات) لسليمان فياض آخر روايات هذه المجموعة التى قدمت الأصوات بشكل مستقل وفى خطوط رأسية ، ولكن المؤلف قسم الرواية إلى أربع دقات روائية ليتم تحلق الأصوات حول قضية (سيمون) الفرنسية التى قتلت بجهل وغرة نساء القرية، وهذه الدقات مثلت مراحل لإتمام الأحداث :

- عودة الغائب وهو (حامد البحرى) .

- دوامات الدراويش . رصد لرد فعل البرقية فى الدراويش .

- مذكرات محمود بن المنسي . تسجيل لحركة سيمون ونشاطها
- الحصار . رسم صورة لدوافع القتل وتنفيذه .
- وكان من الطبيعي أن نجد بعض الأصوات يتاح لها أكثر من فرصة لإبداء وجهة النظر ولرسم دورها التفصيلي مع الأحداث. وهذه الأصوات التي أخذت أكثر من فرصة هي :
- أحمد البحري ... (ثلاث مرات) ..
- المأمور ... (مرتان) .
- العمدة ... (مرتان) .
- بينما (سيمون) لأنها استقرت في مركزية الأحداث مثل (السنيرة / زهرة) فلم تستقل بصوت لأن الأصوات تخلقت حولها.



شكل (١)
نسبة ظهور الأصوات في الرواية وحجم تواجدها

ومن الملاحظ هنا أن الأصوات لم تمتد امتدادا كاملا مثل (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله ...) وإنما كان ظهورها مرحليا ، وهو بناء يختلف - نسبيا - عن الخطوط الممتدة من البداية إلى النهاية ، وهذا يعنى أن الروائي عُنى بالأحداث الروائية بالدرجة الأولى ، وجاءت الأصوات لإجلالها ، بينما فى (ميرامار) - مثلا - كانت الأصوات بامتدادها الكامل أساسية ومن خلالها نستشف الأحداث ، مما يجعل الأحداث الروائية ثالية بعد الأصوات على عكس هذه الرواية .

وعلى الرغم من الأدوار القصيرة للأصوات إلا أنها أظهرت وجهات النظر المأمولة والمنتظرة من الأصوات لأنها أصوات حفلت بالأساسين (القوة واللاتجانس) .

وفى هذه المجموعة من الروايات التى اختفى فيها الراوى نلاحظ تشابها بنائيا يسمح للأصوات باحتلال الأهمية الأولى عبر استقلاليتها وحربيتها وامتدادها الرأسى غير المنقطع (نستثنى "أصوات") ، وننتقل الأصوات من نقطة واحدة لتنتهى عند نقطة بعينها فى مكان واحد وزمن قصير موحدا ، مما ساعد على الترهين وفاعلية الحوارات التى ولدت وجهات النظر .

والأمر الآخر أن هذه الروايات حفلت بأصوات قوية وناضجة وذات توجهات فكرية وانتماءات ثقافية وطبقية (نستثنى "السنيرة") مما ساعد على إبراز وجهات النظر وتوحدت هذه الروايات فى تثبيت فكرة مركزية تسمح للأصوات بالتحلق حولها ، وهذه الفكرة هى الرابط بين اللاتجانس الصوتى ، وقد تأتى هذه الفكرة مجردة مثل "الوصولية" فى

(الرجل الذى فقد ظله) أو تأتى فى صورة شخصية دالة مثل مصرى فى (الحرب فى بر مصر) و زهرة فى (ميرامار)، و السنيورة فى (السنيورة)، و سيمون فى (أصوات) .

ونخلق الأصوات حول فكرة بعينها لاي معنى التكرار فى عرض الأحداث ، لأن كل صوت يحكى من وجهة نظره الخاصة ، ولذلك فالأصوات يسدد بعضها لبعض ، ويتمم بعضها لبعض تفاصيل الأحداث فضلا عن تميز كل حكي بوجهة نظر خاصة تحول دون التكرار الدورى للحنكى المتشابه ، لأن الأصوات تمثل تعددا لزوايا النظر المختلفة حول الفكرة الواحدة . ولو كانت الفكرة مستقرة فى شخصية - كما رأينا - فالشخصية لاستقل بصوت ... وإلا أجهضت قدرات الأصوات الأخرى، ولجملت وجهات النظر حولها .

وهذه هى الصورة البنائية الأولى التى يحتفى فيها الراوى، وهى صورة نموذجية لما هو متوقع من الهيكل البنائى لرواية الأصوات، لكنها لم تكن الصورة الوحيدة....

واختفاء الراوى هنا ممكن للأصوات اقتسامهم لمساحة الامتداد الروائى وكل بتأثيره الخاص .. وتلاحظ مثلا فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) أن الشخصية الأولى (مبروكة) ظهرت بنسبة ٢٣.٥ ٪ لأنها الصوت المؤسس لمحورية (يوسف) حيث فصلت فى تشأته وبدأته .. ولأنها مثلت طبقة مهمة فى المجتمع آنذاك . أما صوت (سامية) فجاء بنسبة ٢٩.٥ ٪ لأنه رافق (يوسف) فى رحلة تطلعاته وقفزاته، وهى الفترة الأهم، بينما اكفى صوت (ناجى) بنسبة ١٢.٥ ٪ لأنه يمثل مرحلة وظيفية مكنت ليوسف، أما يوسف الصوت فاحتكر ثلث الرواية

٣٥١% أولا لأنه محور الأحقاد، وآخرها لأنه صوت جاء ليحجب عن استفسارات ويسدد ثغرات تركتها الأصوات قبله، حتى أننا لو ضمنا صوت مبروكة إلى يوسف لانتضحت أكثر التفاصيل، وهو أمر يهمش صوت (ناجي) إلى حد بعيد .

ويبقى السؤال هل هذه النسب مقصودة على مستوى التركيب المجتمعي ؟ لو استثنينا صوت (سامية) لكان لنا الحق في أن نبحث عن جدوى هذا السؤال . لكن ما نريده هنا أن نسبة الأصوات جاءت متفاوتة تفاوتاً يناسب - على نحو ما - حجم التفاوت الطبقي داخل المجتمع المصري قبيل الثورة .

وفي رواية (الحرب في بر مصر) تتقارب نسب الظهور للأصوات في مجتمع اشتراكي تتساوى فيه الفتا - ظاهرياً - لذلك جاءت النسب متقاربة (المتعهد ١٥٧% - العمدة ١٣٧% - الخفير ١٦٩% - الضابط ١٥% - الخفي ١٦٤% ..) أما صوت الصديق فجاء شاذاً (٢٢٣%) لأنه مثل الوجه الآخر لـ (مصري) وهو البعد الخوري للرواية .

وفي رواية (ميرamar) تتقارب النسب أيضاً بين الأصوات التي تحلقت حول مصر (زهرة) ورغبتهم في تقييم الثورة المصرية .. ولم يشذ عن هذه الأصوات إلا صوت (عامر وجدى) الذى ظهر بنسبة مضاعفة ليس لأبسه يمثل طبقة كبيرة ، ولكن لغاية فنية، حيث إن (عامر وجدى) قام مقام الراوى المشارك في هذه الرواية، فهو الذى سبق إلى البنسيون، وهو الذى قدم رواية (الأصوات)، ثم هو آخر من بقى وقام بدور المُسكّن والمُعَرّف بمركبة كل صوت داخل الرواية .. وكان هذا

السبب كافيا لأن يتضاعف حجم وجوده داخل الرواية .
 أما رواية (أصوات) فطريقة تقديمها في دقات مُعنونة (عودة الغائب/دوامات الدراويش/مذكرات المنسى/الحصار) قد حددت نسبة ظهور الأصوات ولذلك وجدنا النسبة الكبرى في الظهور قد احتكرها صوت (محمود المنسى) على الرغم من أنه ليس شخصية مشاركة ولا مؤثرة في الأصوات الروائية الأساسية ، ولكنه احتكر هذه النسبة لسبب فني يذكروا بنسبة (عامر وجدى) في (ميرامار)، حيث قام المنسى بعرض مذكراته عندما رافق الشخصية المخورية (سيمون) فقام بدور الراوى لمساحة تحرك (سيمون) داخل وخارج (الدراويش) فالنسبة الحقيقية ليست له بقدر ما هي لسيمون .

أما صوت العمدة فيتساوى بنسبة ظهوره مع (المأمور) - إلى حد ما - (١٢٥ للعمدة و ١١٢٥ للمأمور) وهما معا يمثلان نسبة سلطوية كبيرة في حجم الرواية وشكلها ومضمونها أيضا، أما الأصوات الأخر فتقارب نسبة ظهورها لأنها أدت أدوارا متساوية التأثير (حامد البحرى ٦٢٥%، أم أحمد ٨٧٥%، زينب ٧٥%، محمود بن المنسى ٦٢٥%) . أما أحمد البحرى فاحتجز المساحة الثانية لأنه قائم بحلقة الوصل والإعداد للاستقبال، وهذا تسبب في تعددية ظهوره عبر الدقات الروائية .

ومن السهل علينا تحديد نسبة الأصوات في حالة اختفاء الراوى.. أما حالات ظهور الراوى فيتعذر علينا الإحصاء الدقيق، لاسيما في حالة الهيمنة للراوى على شخصياته مثل (الكهف السحري) و (المسافات) و (الزينى بركات) .. و(يحدث في مصر الآن) .. فتحديد نسب الظهور

ودلالتها سيكون تقريبا بسبب هيمنة الراوى بشكوله وأماكنه المتعددة
في هذه الروايات التي لا يظهر فيها الصوت بشكل مباشر .

ونستثنى من هذا رواية (تحريك القلب) لعبده جبير لأن الراوى قام
بدور المنسق بين الأصوات والواصف للبيت، بشكل يحفز الأصوات على
ردود الأفعال.. وكان الراوى في هذه الرواية مهندساً، الأمر الذى سوى
بين نسب ظهور الأصوات، بل وعدد مرات ظهورها بشكل متوحد
تقريباً، وذلك لأن الأصوات من أسرة واحدة تباينت آماهم ووجهات
نظرهم، على الرغم من تمثيلهم لطبقة واحدة، هى الممثلة للسواد الأعظم
من الشعب، وقد يكون هذا أبرز أسباب التساوى في نسب الظهور
للأصوات داخل هذه الرواية كما سترى.

ومن ناحية أخرى فدلالة هذه النسب تشير إلى أن رواية الأصوات
تعتمد على الفكرة الخورية (بطلا) وتأتى الأصوات برموزها المعبرة
عن طبقات اجتماعية، حتى أن بعض الروايات يكتفى صاحبها بالمسمى
الوظيفى بدلا من الاسم الذى لا يحمل خصوصية قدر ما يعبر عن طبقة،
كما في رواية (الحرب في بر مصر) - مثلا - فالأصوات هى (العمدة/
المستهد / الحفير / الضابط / الخقق) فالشخصيات تعتمد مدادها من
المسمى الوظيفى والطبقى بالدرجة الأولى. وبينما نجد الروايات التى
تحرص على تسمية أصواتها بأسماء محددة مثل (ميرامار / الزينى
بركات / السنيورة) لالنج صعبوبة في الكشف عن البعد الطبقي الذى
يمثله هذا الاسم والذى لا يمكن أن نفهم الرواية إلا بعد توليق الاسم
بطبقته المعبر عنها، ولاسيما في (الزينى بركات وميرامار).

٢ - ظهور الراوى فى الهيكل البنائى الأخير :

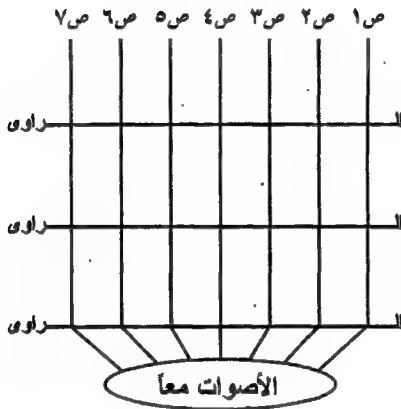
فى الهيكل البنائى الأخير لروايات الأصوات تتجاوز التجارب الروائية الافتراضات النظرية، لتعيد ظهور الراوى فى رواية الأصوات، والحقيقة أن الراوى فى رواية الأصوات يختلف عنه فى الروايات التقليدية، لأنه فى الروايات التقليدية يقوم بالمهام جميعها وكأنه شاهد على الأحداث وعليم بكل شئ ، إلا أن دور الراوى مع الأصوات لم يكتمل على هذا النحو الذى رأيناه فى الروايات التقليدية، لأن الأصوات تتزع منه بعض المهام ، ولذلك تباين دور الراوى فى روايات الأصوات، وقد جاء بطريقتين ، كل طريقة تنظم تعدد الرواة (الراوى + الأصوات) .

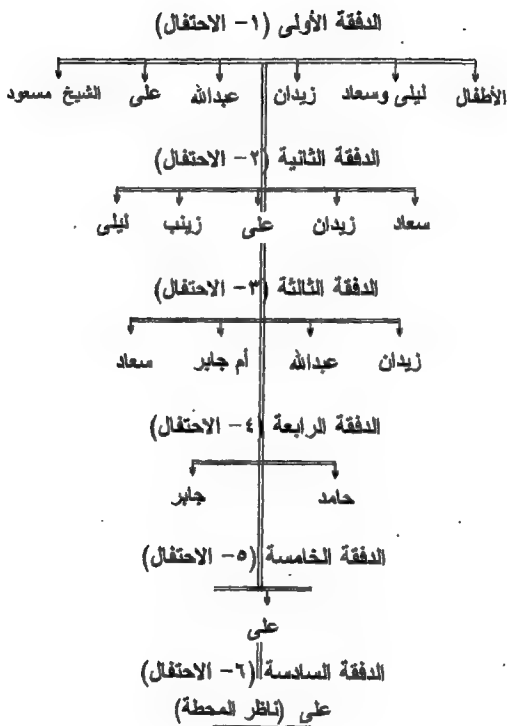
فى الصورة الأولى يقوم الراوى برفع الأحداث وتنظيم ظهور الأصوات ، إلا أنه لايتداخل مع الأصوات تداخلا مسيطرا - كما فى السرويات التقليدية - لأنه يعطى للأصوات قدرا كبيرا من الاستقلالية لستحرك بين ذاتها وخارجها حركة إيجابية تبنى الأحداث الروائية وتعبّر برودود أفعالها عن وجهة نظرها . ومن ثم فظهور الراوى هنا ظهور مرحلي متقطع بسبب زحام الأصوات له ، ويمكن أن نتخيل الصورة الأولى لموقع الراوى فى رواية الأصوات على هذا النحو الذى نجده فى رواية (تحريك القلب) لعيدة جبير .

ونلاحظ هنا هندسة البناء الخكم: فالراوى يظهر بانتظام ليرصد حركة السقوط وإرهاصاته ، والأصوات^(١) تظهر بانتظام وكل صوت فى موقعه وترتيب ظهوره يبرز رد فعله إزاء مراحل السقوط .

(١) الصوت الأول: سالى - الصوت الثانى: سمراء - الصوت الثالث: وضاح - الصوت الرابع: صيام - الصوت الخامس: على - الصوت السادس: الأم - الصوت السابع: الأب.

الأصوات والراوى





ونشعر هنا كأن الراوى والأصوات يتنازعون السيطرة فى الرواية، لكن كلا منهما لا يستغنى عن الآخر فى مثل هذا التنفيذ الميكلى ، لأن السراوى واصف للفعل (فعل السقوط) والأصوات تجسد (رد الفعل للسقوط) ، بالفعل ورد الفعل يقوم الميكل البنائى للرواية هنا. ويصبح البيت القديم بدلالاته هو الفكرة التى أوجدت الراوى ليصف، وأوجدت الأصوات لتفعل وتبرز وجهات نظرها..

وفى رواية (المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) يقدم الأصوات من خلال السراوى ، الأمر الذى يعلى فيه من شأن الراوى على حساب الأصوات ، فوجود الراوى هنا أقوى من وجوده فى (تحريك القلب) وهو أمر العكس على حرية الأصوات واستقلاليتها ومن ثم على إنتاجها لوجهة النظر .

والراوى هنا يقدم أحداثه الروائية عبر ست دقائق روائية ترصد المراحل الزمنية الحلم لـ (على) وهى (الاحتفال / التحولات / خروج / الصحراء / المدينة / القيامة) وكان من الطبيعى أن يتحكم الراوى فى ظهور أصواته تبعاً لحاجته إليهم فى كل مرحلة ، ثم إن الراوى لا يعطى الصوت فرصة التعبير بالأنا، لأنه يتولى عنه الحكى بـ (هو) وهو أمر زاد من إضعاف الأصوات ، وربما أن الحلم من ناحية وجهل الأصوات وضعفها من ناحية أخرى قد ساعدا على السيطرة البارزة للراوى هنا ، وهو أمر لم يساعد على إبراز تعدد التأثير الداخلى المنتج لوجهات النظر .

والميكل البنائى للرواية كأنه هرم مقلوب (شكل رقم ١) تسع

قاعدته في (الاحتفال) لأصوات سكان (البيوت العشرين) كفضل صفري يحدد الملامح الأساسية للفكرة الروائية، وتنتهي الرواية بصوت (على) صاحب الحلم ومصدره الأساسي، ليفيق في النهاية من الحلم على الواقع الذي لم يسمح لأحجاره المقلدوفة في الهواء بالسفر، لأنها تسقط أمامه ، بينما تذوب (سعاد) وتلاشى حتى تتبخر وتختفي .. لتعلن باختفائها عن نهاية الحلم المقعم بالرؤى الأسطورية والخيالات والجنس والجهل ...

ولأن الأحداث مقدمة على الأصوات عند الراوى هنا كان استدعاء الأصوات مرتبطا بطور الأحداث الروائية، وهو أمر مكن لبعض الأصوات من الظهور أكثر من مرة (سعاد / زيدان / عبدالله ...) . بينما جاءت الأصوات الأخرى لتؤدي المهمة مرة واحدة، وجميع الأصوات تابعة في ظهورها وحكيها للراوى المسيطر سيطرة بالغة على مقاليد الأمور الفنية في الرواية .

أما في رواية (يحدث في مصر الآن) فوجود الراوى وحركيته داخل الرواية كان بحجم أكبر مما كان في (تحريك القلب / المسافات) لأن الأمر لم يقتصر على التنظيم ، ودفع الحدث كما في (تحريك القلب) ، والأمر لم يعد محض سيطرة تمنع الأصوات من حديث (الأنا) كما في (المسافات) وإنما جاء الراوى هنا بشكل آخر غير تقليدي . إذ إنه أراد أن يزيدنا قناعة بواقعية الرواية، فحاول بوجوده إقناعنا أنه لا يؤلف وإنما يؤنس، ومن ثم جاء هيكله البنائي للرواية قسمة بينه وبين الأصوات ، وعلى الرغم من أنه منح الأصوات حرية الحديث ليزيد من التوثيق .. إلا أن الأصوات وقعت بحريتها تحت رقابة صارمة كانت تضطره إلى

الستدخل ، ليس بطريقة الاستطراد وإنما بطريقة (التهميش). ومن ناحية أخرى عُنى الراوى بالتوثيق، وذلك بنشر محاضر الاجتماعات وحوارات التحقيق والتوثيق الزماني والمكاني :

وحركية الراوى النشط قد ضربت بناء الأصوات بالشكل المتوقع من أكثر من ناحية: أولا فرض نفسه على مسار الرواية وعلى الأصوات، وثانيا أنه استعان بوسائل توثيق عديدة، وثالثا أنه ألقى بعض الاستفهامات الخطابية الحماسية في نهاية الرواية . وهذا يعنى أن آليات السرد هنا والميكل البنائي لم يرتبطا بما هو مشهور عن تكتيك الأصوات، لأن حركية الراوى هنا تجاوزت التطير المغلق ، وانفتحت على آليات ووسائل روائية جديدة على رواية الأصوات ، فهو قد اقتبس من السرواية التوثيقية أشياء (كحرصه على الزمان والمكان وبجدول زمني فضلا عن خريطة الأماكن بالإضافة إلى نصوص المحاضر والشكاوى والتحقيقات..) ثم هو استعان بـ (التهميش) كوسيلة فنية أخرى لتوثيق واقعية الحدث الروائي ، والرقابة القوية من الراوى على حكي الأصوات أوجدت بدورها ميرا معقولا لـ (التهميش) . ثم هو يعطى فرصة مباشرة لـ (المروى عليه) وجعل له حضورا مؤثرا عندما يوجه إليه الخطاب الروائي جملة وتفصيلا . والراوى أخيرا ليس هو الراوى الشعبي - وإن اقترب منه - ولكنه قد أعلن عن نفسه لأنه صحفي مثقف يظهر بحماساته حبه لمصر .

وجاءت الرواية في (ثلاثة كتب) .. وكل كتاب يمثل مرحلة زمنية ومكانية محددة تمثل رد الفعل إزاء قتل (الدبش عرايس) ومحاولات إخفاء هويته ووجوده . ومع كل كتاب يقتسم الراوى مع الأصوات

العرض ، والراوى لا يحتل موقعا ثابتا فيكتفى بالتنظيم أو التمهيد .. وإنما .
حركيته تفرض وجوده كمراقب للأصوات، فضلا عن دوره السردى
والوصفى .

ولاشك أن الحركية الزائدة للراوى قد حجمت فاعلية الأصوات إلا
إنها لم تمنع من وجود وجهات النظر الداخلية ، لأن شخوصه تتمتع
بالقوة والسمات والتباين الطبقي والوظيفي، مما كان له أثره في إثراء
وجهات النظر الداخلية . ثم إن الحركية الزائدة للراوى قد جعلت
وجهات النظر الداخلية موجهة لترويج وجهة نظر كلية شاملة أجهض
الراوى قدراتها بعرضه المباشر في شكل خطابي أساء إلى الراوى والرواية
.. وكنا في غنى عنه .

وفي رواية (الكهف السحري) نلتقى بالراوى الأقرب إلى الراوى
في الروايات التقليدية ، فهو مسيطر على الأحداث الروائية التي تتد
امتدادا زمنيا بتوسع ألقى يستعرض الأحداث دوغما تحديدا لبؤرة الصراع
. فالأصوات هنا جاءت منتمية بشدة إلى (إبراهيم) الذي استأثر
بنصف الرواية، إذ سمح له الراوى بالحديث كصوت ست مرات من
ثلاث عشرة مرة للأصوات والراوى . وهو أمر يشير إلى (إبراهيم)
كصوت بارز يفرض نفسه على الأحداث والأصوات الأخرى ،
وكاننا إزاء سيرة ذاتية ذات خط طولى يخرق الرواية من بدايتها إلى
نهايتها ، والأصوات الأخرى تنتمى إليه بقوة (الأب / الأم / زينب ..)
وتتفرع منه بضعف (خط رئيس في الرواية) .

(١) صوت ابراهيم (٢) للولد (٤) الأم (٥) زينب (٦) تربية
صوت ابراهيم (٣) الراوى (عبر والجامعة)

ولأن البناء على هذا النحو الذى استأثر به إبراهيم حتى في علاقته مع (كريمة) ظهر صوت كريمة في الصوت (العاشر / الثاني عشر / الثالث عشر) مما لم يعط فرصة للتبادلات السردية التى كانت ستزكى الصراع . ولأن هذا البناء أقرب إلى البناء التقليدى فإن الشخصيات الأخرى بالنسبة لإبراهيم كأنها شخصيات ثانوية (إذا استثنينا كريمة) وهو أمر قد أثر على غيبة وجهات النظر الداخلية مع التعددية الصوتية

وهذا البناء لم يؤثر فيه الراوى تأثيرا كبيرا هنا لأنه أتاح لأصواته حرية التعبير — (الأنا)، مما زاد من الحوارات والمنولوجات التى كثرت في هذه الرواية بخاصة أكثر من أى رواية أصوات أخرى بفعل المد الرومانسى فى التناول للعلاقة بين (كريمة وإبراهيم) .

وفى رواية (الزينى بركات) لتلقى بشكل روائى آخر بسبب تعدد الرواة ، فليسموا هم الأصوات المشاركة فقط ، وليس هو الراوى المسيطر على الأصوات — كما رأينا فى (المسافات / الكهف السحرى) .. وإنما تعدد الرواة فى هذه الرواية لا يجعل الأحداث تنبسط فى خط طولى مثل رواية (الكهف السحرى) — ولا فى شكل خطوط رئيسية ممتدة كما فى (ميرامار) ، وإنما نجد الرواية قد جاءت فى شكل دوائر متداخلة تنصورها على هذا النحو من خلال تعدد الرواة :



١ - الراوى الأول هو الرحالة الإيطالى (فياسكونى جانتى) وموقعه خارجى على المحيط الخارجى لدائرة الأحداث، فهو الراوى من الخارج .

٢ - الراوى الداخلى وهو المتحكم فى المسيرة التنفيذية للأحداث فقام بدور الواصف والمقدم ، بل وتولى تقديم أكثر الأصوات من خلاله، فجعل يحدثنا عن الأصوات بضمير (هو) بدلا من أن يمنح الأصوات منطوقا ذاتيا بـ (أنا)، وهو أمر تسبب فى قلة المنولوج وقلة الحوارات أيضا ، لأن البعد الإدراكى الخارجى للراوى - هنا - طغى على النزعة الذاتية للأصوات التى جاءت من خلال الراوى الثانى الداخلى .

٣ - الأصوات وتمثل البعد الثالث هنا . وهو وضع جديد على الأصوات، فى رواية الأصوات حيث تعودنا أن نجدها - أولاً - فى غيبة الراوى، أو- ثانيا - فى حضور الراوى، لكننا هنا نجدها ثالثة بسبب التشكيل الدائرى المتداخل تبعا لتعدد الرواة.

وعلى الرغم من أن الأصوات جاءت محجمة بفعل الراوى الداخلى وكان من المتوقع أن تذوب وجهات النظر بفعله وهيمنته (كما وجدنا ذلك فى: المسافات / الكهف السحري) إلا أن الأصوات احتفظت بوجهة النظر على المستوى الفكرى والدلالى للأحداث الروائية ، على الرغم من الهيمنة الشكلية للراوى الثانى الداخلى . واعتقد أن السبب فى هذا يعود بالدرجة الأولى إلى قوة الأصوات من ناحية ولا تجانسها من ناحية أخرى، مما أوجد صراعا وأوجد بالتبعية وجهات نظر متباينة ،

خاصية التميز (فالزيني بركات) نموذج للحاكم المتسلق المراعى المتقلب ، وهو يختلف عن (سعد الجهيني) لأنه صوت يمثل الشعب، وهو طالب أزهرى من أعماق الصعيد ، وهما يختلفان عن (الشيخ أبو السعود) الذى يمثل السلطة الدينية التى تستمد قوتها الحقيقية من تمسك الناس بالدين ... إذن فالأصوات ناضجة متافرة ، وكان من الطبع أن تخلق بدورها وجهات النظر الداخلية (التعبير الداخلى المتعدد) .

وباتت السرداقات لعبة من فعل الروائى ، أما النداءات والقرارات والرسائل والأغاني فكانت امتدادا يتناسب للراوى الأول أو الراوى الثانى، اللذين تناوبا الظهور عبر السرداقات، على الرغم من احتلال الراوى الأول (الرحالة الإيطالى) موقعه المفضل خارج هذه السرداقات، ولاسيما فى بداية الرواية ونهايتها ، ليتمكن من إعلان البعد التوثيقى . لكن هذا التوثيق لم يربط الأحداث بعصرها .. وإنما وجدنا وجهات النظر والصراع ونجاح الأحداث الروائية قد نقل الرواية نقلا دلاليا رامزا يتسع لأزمة متعددة وأمكنة متعددة لا تنقيد حتى بإسقاطات محددة على مبعينات مصر وستينياتها .

والتبادلات السردية حققت فاعلية للصراع الروائى، وجاءت على

مستويين:

أما المستوى الأول : فهو كلى يتمثل فى السرداقات التى تبرز تناوب ظهور أطراف الصراع الذى بدأ سلطويا بين (على بن أبى الجود وزكريا بن راضى والزيني بركات) ولذلك جاء السرداق الأول مهيبا ثم معلنا لستين (الزيني بركات)، والسرداق الثانى برزت مزاحمة (زكريا بن راضى)، والسرداق الثالث ركز على (على بن أبى الجود) الذى اختفى

لتصبح المواجهة بين (زكريا) و (الزيني بركات) .

أما المستوى الثاني : من التبادلات السردية فكانت على مستوى الأصوات التي جاءت في خطين متوازيين يتوسطهما (الزيني بركات) أما الخط الأول فهو سلطوى خالص ومثلته أصوات (على بن أبي الجود / زكريا بن راضى / السلطان / العدوى ..) والخط الثاني يمثل الشعب بفئاته ويمثله أصوات (الشيخ أبو السعود / الجهني / سماح ..) ومن ثم حظى ظهور الأصوات بتبادلات تعبر من تقلبات متباعدة بين الشعب بفئاته والسلطة بوظائفها، ولاشك أن هذه التبادلات قد أزكت الصراع الذى اشتعل من البداية إلى النهاية، على الرغم من اختلاف المواجهات بين :

| | | |
|------------------|---|-----------------|
| الزيني بركات | # | - زكريا بن راضى |
| الشيخ أبو السعود | # | - الزيني بركات |
| الجهني | # | - الزيني بركات |
| العثمانيين | # | - المماليك |

أما الملاحظة الأخيرة على الشكل الروائى للأصوات هنا فهي أنه ذو ظهور متقطع، بمعنى أن الصوت لم يستقل بالظهور مرة واحدة ، وإنما جاء ظهور الأصوات متقطعا، وهذا يعنى أن عناية الراوى الثانى بالحدث الروائى أولا ، والأصوات آخرا ، وهذا افتراض شكلى ، لأن الأصوات هى الصالحة للأحداث بمشاركاتها سواء بفعلها أو ببرد فعلها .

ويمكننا أن نلاحظ إذن أن ظهور الراوى (بأماكنه المتنوعة) فى رواية الأصوات لا يمثل قوة للأصوات قدر ما ساعد على إضعاف الأصوات وفاعليتها بشكل أساسى لأنه ينازع الأصوات فى العرض ، أو يسيطر

على الأصوات فيؤثر على حركيتها وحريتها واستقلالها، وهو أمر يؤثر في وجهات النظر الداخلية بشكل مباشر ، لكنه يساعد على إعلان وجهة النظر الكلية، وهو أمر ضد ما هو منتظر من رواية الأصوات .

وإذا كان اختفاء الراوى قد ساعد الأصوات على الظهور الحر المستقل فإنه أيضا ساعدها على الظهور الكامل دفعة واحدة، وهو أمر لم نقع عليه في حالة ظهور الرأى مع الأصوات ، لأن مزاجه الراوى للأصوات منعها من الاسترسال الرأى المتصل المتكامل ، وكان البديل أن يقطع ظهور الصوت تبعا للدفقات السردية ، وهو أمر يشعروا بأن الأصوات تظهر وكأنها تابعة للحدث وليس العكس " لأن ظهور الصوت مرتبط باستدعاء الحدث له وباستدعاء الراوى له. ولذلك جاءت الأصوات مع الراوى في خطوط مقطعة بشكل رأى كما في رواية (تحريك القلب) أو بشكل أفقى كما في رواية (الكهف السحرى) - مثلا.

وإذا كان اختفاء الراوى مع الأصوات قد سمح لنا أن نعمق أبعاد الصوت خارجيا وداعليا - على نحو خاص بالأصوات^(١)، فإن ظهور الراوى أو تعدد الرواة لم يعطنا هذه الفرصة كاملة وجعلنا دائما مع الأحداث الخارجية والممارسات الخارجية كما في (الزينى بركات) - مثلا.

وظهور الراوى لم يجمد الشكل الروائى للأصوات وإنما ساعد على تعدده وتنوعه تبعا لحجم تواجد الراوى ومكانه ودوره في رواية الأصوات، ومن الملاحظ هنا أن أكثر هذه الشكول الروائية قد تجاوزت

(١) راجع: طبيعة المتولوج والحوار في خصوصية البناء الفنى لرواية الأصوات في هذا البحث.

الاجتهادات النظرية العديدة التي حظى بها (الراوى) - على وجه التحديد .

ووجهات النظر قد قلت مع الروايات التي ظهر فيها الراوى ، إلا أن هذا ليس هو السبب الأوحـد أو الأقوى ، لأن هناك أسبابا أخرى، منها ضعف الأصوات نفسها^(٢) أو افتقار الأصوات إلى اللاتجانس^(٣). وهذا بدوره قد قلل الحوارات وقلل من مسرحة الأحداث .

والراوى الذى ظهر فى رواية الأصوات ليس هو الراوى الشعبى وإنما هو الراوى المثقف العارف بكل شيء - غالبا - وهو الذى يستطيع أن يدير الحوار ويعرف الحركة الرأسية والأفقية ، ويمجد الحركة الداخلية والخارجية، ويعرف أهمية الترهين السردى، فهو المثقف ثقافة فنية قبل كل شيء . ثم هو الرحالة المؤرخ كما فى (الزينة بركات). وقد حاول الراوى فى (محدث فى مصر الآن) أن يتقلد طريقة الراوى الشعبى فى بداية الرواية ، لكن ما إن تقدمنا فى الرواية حتى تبخرت هذه الآمال عندما غلبت وظيفته إدعائه وظهر متحمسا بل وخطيبا فى نهاية الرواية، جاءت النهايات مفتوحة انفتاح وجهات النظر وتنوعها فى روايات الأصوات التى اختفى منها الراوى.. بينما ظهرت نهايات محددة - بطريقة تقليدية - مع بعض الروايات التى ظهر فيها الراوى بشكل سلطوى مسيطر على الأصوات مثل روايات (الكهف السحرى) حيث انتهت بزواج (إبراهيم وكريمة) بعد أن جاهد (إبراهيم) نفسه جهادا . وكذلك فى رواية (المسافات) ورواية (الزينة بركات) ولاشك أن مثل

(٢) كما فى رواية (المسافات) مثلاً .

(٣) كما فى رواية (تحريك القلب) مثلاً .

هذه النهايات قد قللت من القيمة التأثيرية أو وجهات النظر الداخلية - إن وجدت - وهذا لا يتفق مع ما ينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات ، لأن عدم الجسم برؤية أحادية أهم ما يميز رواية الأصوات ، وأهم غاية تأثيرية لها في خصوصية الطرح الموضوعي والفنى الخاص بفاعلية رواية الأصوات .

وكانت الأصوات قد ألفت البطولة الفردية بالتبعية وكثر هذا في أكثر روايات الأصوات ، لكننا نستثنى روايتين ظهر فيهما الراوى بشكل مسيطر وهما (المسافات / الكهف السحري). في المسافات ركز الراوى على (على) أولا لأنه ظهر كأمل (لسعاد) التى ندرت نفسها له ، وثانيا لأن خروجه كان هو الخروج الإيجابي الوحيد، وثالثا لأنه صاحب الحلم ومكتشف الحقيقة والحقائق لسكان البيوت العشرين . وصوت (على) على هذا النحو يقترب من شكل البطولة في الروايات التقليدية، وهو أمر قد أذاب وجهات النظر الداخلية وكادت تختفى، كما أشرنا من قبل.

أما في رواية (الكهف السحري) فكان التركيز على صوت (إبراهيم) في اختباره : الاعتقال والحب .. وحتى ظهور الأصوات الأخرى قد تعلق به بشكل مباشر دونما استقلالية فكرية .. الأمر الذى جعل من صوت (إبراهيم) بطلا للرواية ، على غير ما هو متوقع ومعروف في روايات الأصوات، وإن كان صوت (كرمة) محبوبته قد نازعه الظهور في الجزء الأخير للرواية^(١). إلا أن صوتها كان صدى مباشرا لقرب إبراهيم

(١) كانت كريمة تعلن عن رغبة في الزواج ولا تعلن عن موقف لكرى أو أيديولوجى مما جعلها تابعة

منها أو بعده عنها ، ولذلك فقدت الأصوات تمايزها؛ فإذا بالراوي يلقي بالضوء كله على (إبراهيم) وبشكل يكاد يخرج من فكرة تكيك الأصوات . وكان يمكن لهذه الرواية أن تكون من أبرز روايات الأصوات لو استثمر الكاتب وجود (إبراهيم) في المعتقل ليفسح المجال لصوت شيوعى متميز ومتمكن ، ولصوت آخر للإخوان .. عندئذ كانت ستبرز وجهات النظر بقوة تصدر عن قوة تمثيلها من هذه الأصوات، إلا أن الكاتب فضل أن يبقى (إبراهيم) في حالة حياد إيجابي إن صح التعبير؛ فهو يهادن الجميع، ولم يجد صدى قويا لما كان يمكن أن تكون عليه حوارات المواجهة بين الإخوان والشيوعية في المعتقل .

وبعد :

فكانت استعانتنا بـ (وجهة النظر) لارتداد الدراسة التطبيقية في روايات الأصوات العربية في مصر من أجل دراسة تكوينية قبل كونها معيارية تسعى لتلمس مظاهر التميز البنائي لرواية الأصوات ، ومن ثم كانت القصصية البحثية ترنو - في واحد من آمالها - إلى استكشاف حجم المهارة الإبداعية ، والقدرة الغيرية لروائي رواية الأصوات. في حيز الفعل الروائي. وقد ساعدتنا (وجهة النظر) في التحديد الدقيق لموقع (الروائي / الراوى / المروى له / الأصوات ..) ومن خلال الموقع وقفنا على رصد التطور الفني واستكشاف الهياكل البنائية التي قدمت بها رواية الأصوات تجاربها الروائية، ثم قياس مدى التوافق بين الشكل الفني وموضوعه الروائي.. والبحث عن التميز-إن وجد- الذى تميز به الموضوع الروائي عندما جاء في شكل (أصوات) .

وكانت (الأصوات) قد ألغت فكرة البطولة الفردية واستبدلتها بالوعى الجمعى ومن ثم تعددت وجهات النظر الداخلية (بتثير داخلى متعدد) ، وكان الترهين السردى فرصة لإعلان المواجهة بين وجهات نظر الأصوات، وجاء الزمان القصير والمكان المحدد سمة عامة فى روايات الأصوات؛ وكان التركيز فيهما مساعدا على تقوية الصراع بين الأصوات. وجاءت أكثر روايات الأصوات لتعلن عن نهاية مفتوحة تسم بتعددية وجهات النظر دونما مصالحة أو وسطية تلفيقية ، وكانت الأصوات - دائما- فى حالة ترقب وانتظار ، لأن وجهات النظر بأبعادها الفكرية أو الأيديولوجية المتباينة مازالت مطروحة ما تدفقت الحياة . ووجدنا توظيفا للمتولوج يعلن صلته بالأحداث الخارجية ويرفض التماذى فى الانغلاق الذاتى للصوت .

وهذه القدرات الكثيرة لروايات الأصوات لم تتطلب الرواى الممتلك لأدواته الفنية فحسب وإنما تطلبت الرواى الذى يمتلك القدرة على فلسفة توظيف هذه الآليات الفنية ليتمكن من (الغيرة) التى تمنح الصوت وجودا مستقلا مقنعا، وهذه درجة إبداعية صعبة ، ولعل هذا يفسر لنا قلة كتاب رواية الأصوات؛ حيث وقفنا على عشر روايات على مدى ثلاثين عاما وهى نسبة ضئيلة لو قيست بالمنتج الروائى المصرى فى الفترة نفسها .

لقد مثلت رواية الأصوات العربية فى مصر بعثا حدائيا لنوع رواى كان (ديستوفسكى) قد سبق إليه، إلا أن الروائيين المصريين قد أكسبوا هذا النوع ملامح فنية أخرى وطوعوا (الأصوات) فى هياكل بنائية متبوعة وجد فيها الراوى، وأخرى غاب عنها الراوى . وهذه المحاولات

في (رواية الأصوات) قد انتزعت الرواية العربية من مسارها التقليدي لتضفي عليها لمسات فنية جديدة، وبقدر لا يفرقها في مظاهر الحدادة السائبة البنية، أو في تلك المتغلقة البنية بموضع مفرط . ولعل هذا أهم ميزة لرواية الأصوات . وكانت (وجهة النظر) بما حظيت به من اهتمام منذ (هنرى جيمس) هي الأنسب لاكتشاف رواية الأصوات العربية في مصر ، لتحديد ملامحها الفنية وشكلها المتبينة . وكان سير العمق الفني لبناء رواية الأصوات من أبرز طموحات هذه الدراسة لتقديمها للمبدعين والنقاد - على حد سواء - أملا في استثمار إمكاناتها لمزيد من التطوير والتحديث للرواية العربية، من خلال المتابعات النقدية عبر (وجهة النظر)، أو الإبداعات النصية في مجال رواية الأصوات .

د. محمد نجيب التلاوي

في ١٥ / ٢ / ١٩٩٦م

المصادر والمراجع (مرتبة هجائيا)

أولا : مصادر الدراسة :

- ١ - أصوات : سليمان فياض / المجموعة القصصية الكاملة / القسم الثاني / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.
- ٢ - تحريك القلب : عبده جبر / دار التصوير بيروت / ط ١ / ١٩٨٢ .
- ٣ - الحرب في بر مصر : يوسف القعيد / مطبوعات دار القاهرة للتوزيع والنشر / ط ٣ / القاهرة ١٩٨٥ .
- ٤ - الرجل الذى فقد ظله : فتحى غانم / الأعمال الكاملة جـ ١ + جـ ٢ / روز اليوسف / يناير ١٩٨٨ بالقاهرة .
- ٥ - الزينى بركات : جمال الغيطاني / دار المستقبل العربي / ط ٣ / ١٩٨٥ .
- ٦ - السنيورة : غيوى شلى / الأعمال الكاملة / جـ ١ / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .
- ٧ - الكهف السحري : طه وادى / مكتبة مصر ١٩٩٤ .
- ٨ - المسافات : إبراهيم عبدالمجيد / دار المستقبل العربي / ط ١ / ١٩٨٣ .
- ٩ - مرامار : نجيب محفوظ / مكتبة مصر / ط ٥ / ١٩٧٩ .
- ١٠ - يحدث في مصر الآن : يوسف القعيد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٥ .

ثانيا - المراجع :

- ١ - إيريسم (غرام حائسر) / محمد عبدالحليم عبدالله / دار مصر للطباعة / ١٩٧٧ .
- ٢ - افتتاح النص الروائي (النص - السياق) سعيد يقطين / المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٩ .

- ٣ - تحليل الخطاب الروائي (الزمن / المرد / التغير) / سعيد يقطين / المركز الثقافي العربي / ط ١ / بيروت ١٩٨٩ م .
- ٤ - الخطاب الروائي / ميخائيل باختين / ترجمة محمد بريدة / دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة - باريس .
- ٥ - دراسات في الرواية العربية / د. إنجيل بطرس / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٧ .
- ٦ - دراسات في الفن القصص المعاصر / د. محمد نجيب التلاوي / دار حواء بمصر / ١٩٨٧ .
- ٧ - الراوي الموقع والشكل / عيسى العيد / مؤسسة الأبحاث العربية / ط ١ / ١٩٨٦ .
- ٨ - صنعة الرواية / يريس لوبوك / ترجمة عبدالمستار جوار / دار الرشيد ببغداد / ١٩٨١ .
- ٩ - قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي / م.ب باختين / ترجمة د. جميل نصيف / مراجعة د. حياة شرارة / سلسلة المئة كتاب / دار الشئون الثقافية ببغداد / ط / ١٩٨٦ .
- ١٠ - الكلمة في الرواية / باختين (ترجمة يوسف حلاق) منشورات وزارة الثقافة بسوريا / ١٩٨٨ .
- ١١ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / سعيد علوش / دار الكتاب اللبناني / بيروت .
- ١٢ - مقالات في النقد الأدبي / د. عبدالحميد إبراهيم / ج ٤ / دار الهداية بمصر .
- ١٣ - نظرية الأدب / رينه ويليك وأوستين وارن / ترجمة عيسى الدين صبحي .
- ١٤ - هابيل / محمد ذيب / دار الجليل بدمشق / ط ١ / ١٩٨٦ .

ثالثاً : المراجع الأجنبية :

- 1 - Current Literary terms, P. 228 .
- 2 - Beach. The Method of henry James, New Haven, 1918.

رابعاً : الدوريات العلمية :

- ١ - مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي / د. بوطيب عبد العالي / عالم الفكر / مجلد ٢٢ عدد ٤ / إبريل ١٩٩٣ .
- ٢ - مقدمة لدراسة المروي عليه / جيرالد برنس / ترجمة على عفيفي / مراجعة د. جابر عصفور / فصول مجلد ١٢ / ١٩٩٣ .

المحتوى

| | |
|--|-----|
| مقدمة | ٥ |
| القسم الأول : البعد النظرى | ٩ |
| - مدخل / المصطلح | ١١ |
| - المؤيدون لوجهة النظر | ٢٠ |
| - المعارضون لوجهة النظر | ٢٣ |
| - بدائل المصطلح | ٢٥ |
| - البعد الفكرى والفق لوجهة النظر | ٣٨ |
| آخرأ : رواية الأصوات : | ٥٣ |
| - حركة الرواية العربية من دائرة الأنا إلى رواية الأصوات..... | ٥٥ |
| - الخصوصية البنائية لرواية الأصوات..... | ٦٩ |
| القسم الأخير : الجانب التطبيقى | ١٠٥ |
| وجهة النظر فى رواية الأصوات : | ١٠٧ |

صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية لؤاد دؤارة -
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هربت ريد -
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦- البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعارفون حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغربة والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المصر المعاصر د. أحمد سخسوخ

- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكى عبدالحميد
- ٢١- المرئى واللامرئى د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى المراءى د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاميكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحدائفة د. محمد عبدالمطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمراً أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل إلى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للأكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرداً يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء محمود حنفى كساب
- ٤٣- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد

- ٤٥- تقابلات الحداثة د. محمد عبد المطلب
- ٤٦- نقد الشعر العربي من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٤٧- دراسات مؤتمر الأقاليم (جزآن)
- ٤٨- اغلص والضحية محمود نسيم
- ٤٩- العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠- من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١- الأفلام المصرية كمال رمزى
- ٥٢- أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤- أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥- ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦- دراسات فى الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧- الحراك الأدبى أمجد ريان
- ٥٨- ثورة الأدب محمد حسين هيكى
- ٥٩- تيار الوعى فى الرواية المصرية د. محمود الحسىنى
- ٦٠- ألوان من النقد الفرنسى المعاصر محمد على الكردى
- ٦١- القراءة عبر الثقافات د. مازى تریز عبد المسيح
- ٦٢- الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣- تخطيط الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤- البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥- الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦- رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧- مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨- ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩- بسر العسل حاتم الصكر

- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصري الحديث حمدي عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضئنة محمد إبراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدي د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافي للإبداع د. رمضان بسطاوي
- ٧٩ - امترائية المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبي سامي اسماعيل
- ٨٢ - سرافقات من ورق د. صبري حافظ
- ٨٢ - المآزق العربي ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناس في شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكري الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوي
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية في مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية في الأدب والفكر د. محمد علي الكردي

- ٩٥- مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقي
- ٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز مرفاى
- ٩٧- شعر الحدائث فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨- سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩- رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١- تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣- أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥- التجريب فى القصة هشام الحاج على
- ١٠٦- لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧- الوعي الحضارى وأساطير التصور ناجى رشوان
- ١٠٨- كبرياء الرواية محمود حنفى كساب
- ١٠٩- الرواية والمدنية د. حسين حمودة
- ١١٠- الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى شخات محمد عبد المجيد
- ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى
- ١١٣- رواى من بحرى حسنى سيد لبيب
- ١١٤- بلاغة السرد د. محمد عبد المطلب
- ١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ د. أحمد مجاهد
- ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ د. أحمد مجاهد

الأعداد القادمة

| | |
|-------------------------------------|----------------------|
| القصيدة الحديثة..... | عبد المنعم عواد يوسف |
| الإبداع والحرية | رمضان بسطاوي سي |
| أوراق ومسافات..... | حسن الجوخ |
| مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين | محمد مهدي الشريف |

رقم الإيداع : ٢٥٥٦ / ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)

6
2
Bibliotheca Alexandrina



0422985

التعليم
مكتبة ونصف